



LE ROMAN MONSTRE
OU LA POÉTIQUE DU FANTASTIQUE DU MONSTRUEUX MORAL
CHEZ RACHILDE

PAR
VICKY GAUTHIER M.A.

THÈSE PRÉSENTÉE À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI EN VUE DE
L'OBTENTION DU GRADE DE PHILOSOPHIÆ DOCTOR (PH.D.) EN LETTRES

Québec, Canada

© Vicky Gauthier, 2018

RÉSUMÉ

Ma thèse porte sur l'étude de l'œuvre romanesque de l'écrivaine française Rachilde, Marguerite Eymery de son vrai nom (1860-1953). Bien qu'il s'agisse ici d'une écrivaine répondant en tout point au style littéraire décadent, ses romans semblent dépasser, transcender, ce simple constat. À mon sens, il y a une constance chez Rachilde à montrer aux personnages – et donc aux lecteurs – l'inadmissible, l'inconcevable, le scandaleux, qu'il soit question d'éléments transgressifs moraux et naturels ou de créatures s'apparentant au surnaturel, et ce, au moyen d'une écriture dont le sens – ou l'objet à scandale – ne cesse d'osciller entre le dicible et l'indicible, créant un hermétisme textuel et une hésitation interprétative. Mon hypothèse est que la reprise des grands thèmes de la décadence, soit la perversité, l'érotisme, la névrose, etc., et que la question de l'inversion des genres sexuels qui ont intéressé la critique littéraire jusqu'à maintenant sont à considérer à la lumière d'une poétique dont Rachilde est l'une des plus ferventes représentantes. Ces romans, où se créent *dissonance* et *inconfort* (Finn, 189), relèvent, à mon sens, d'un genre bien précis, visant justement à provoquer ces effets de lecture : le fantastique. Nathalie Prince, dans *Le fantastique* (2008), offre une amorce de réflexion en proposant que le fantastique fin-de-siècle serait un *fantastique du monstrueux moral* (Prince, 58) et que les romans de Rachilde constitueraient ses meilleurs truchements, sans toutefois approfondir davantage ce fantastique ni démontrer précisément en quoi ceux-ci sont fantastiques, ce dont se chargera cette thèse.

Les objectifs de cette recherche seront, dans un premier temps, de définir le fantastique du monstrueux moral ainsi que la figure du monstre au XIX^e siècle, à l'aide des travaux de Michel Foucault sur le monstre moral dans *Les anormaux* (1974-1975), et, dans un deuxième temps, de voir comment ce fantastique prend forme chez Rachilde, ce qui sera démontré par l'analyse minutieuse de quelques-uns de ses romans phares. Cette étude mettra de l'avant autant les œuvres les plus connues de l'auteure que celles oubliées de nos jours afin d'effectuer une synthèse de l'œuvre romanesque de Rachilde. Ma thèse aura sa part d'originalité, puisque ni la synthèse des romans de Rachilde ni la démonstration rigoureuse de son appartenance au fantastique fin-de-siècle n'ont encore été réalisées à ce jour. En outre, elle montrera, via un échantillonnage représentatif et varié de ce fantastique, que le monopole de l'imaginaire décadent n'est pas strictement réservé à la gent masculine, qu'il a aussi eu sa représentante en la personne de Rachilde. Qui plus est, l'époque fin-de-siècle voit poindre de plus en plus un personnage phare qui aura tôt fait d'être accaparé par la littérature fantastique : le célibataire. Non seulement trouve-t-on abondamment ce personnage dans les romans de Rachilde, mais plus encore, et c'est peut-être là sa plus grande originalité (qui mérite qu'on y porte attention), le célibataire dandy et dilettante – cher aux décadents – est, chez elle, femme.

Il sera d'abord question d'étudier les techniques d'écriture fantastique employées par Rachilde à l'aide des travaux de Denis Mellier, car *c'est le texte qui fait peur* (Prince, 67) et non le sujet. Puis, la poétique de la norme de Philippe Hamon élaborée dans *Texte et idéologie* (1984) me permettra d'établir la monstruosité des personnages rachildiens de façon objective et de voir quel type de monstre moral s'impose dans les romans de Rachilde. Enfin, la relation que ces monstres de papier rachildiens entretiennent avec les autres et leur environnement (espace, décors et objets), constitutive de leur construction fantastique, sera aussi étudiée au cours de la thèse. Pour ce faire, j'aurai recours à la poétique des lieux célibataires fantastiques de Prince, à celle de Gaston Bachelard ainsi qu'à l'étude de la demeure fin-de-siècle de Séverine Jouve. Tout au long de ma thèse, nous verrons comment le monstre, célibataire de surcroît, est ce qui définit le fantastique de Rachilde. Fil d'Ariane de cette recherche, le monstre permettra d'ouvrir le champ d'investigation en ce qui a trait à l'œuvre romanesque de Rachilde et à sa poétique.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES CITÉES DE RACHILDE	iii
DÉDICACE	iv
REMERCIEMENTS	v
INTRODUCTION - RACHILDE À LA BELLE ÉPOQUE	6
1.1 Fin-de-siècle et littérature décadente	6
1.1.1 De Marguerite à Rachilde : vie et histoire littéraires	12
1.1.2 La postérité et les études rachildiennes	16
1.2 Hypothèse de recherche et problématique	20
1.2.1 Approches théoriques et méthodologie	25
CHAPITRE I - POÉTIQUE DU FANTASTIQUE DU MONSTRUEUX MORAL	30
1.1 Fantastique : émergence et définition	31
1.1.1 Le fantastique à la fin du siècle	33
1.1.2 Le fantastique du monstrueux moral	35
1.2 Le <i>dire-monstre</i> : de la suggestion à la monstration	41
1.2.1 La rhétorique de la suggestion : stratégies discursives de la retenue	44
1.2.1.1 Poésie de la suggestion	54
1.2.2 La rhétorique de la monstration : stratégies discursives de l'excès	57
1.2.3 L'écriture de l'impossible ou l'impossibilité d'écrire	66
CHAPITRE II - LE MONSTRE RACHILDIEN	74
2.1 Le monstre fin-de-siècle : genèse et mutation	78
2.1.1 Le monstre célibataire	86
2.1.2 <i>L'Ère du soupçon</i>	91
2.1.3 Le célibataire vampire : évaluation du monstre dans <i>Le grand saigneur</i>	97
2.1.4 Contagiosité monstrueuse	106
2.1.4.1 L'Étrange cas de <i>La Tour d'amour</i>	109
2.2 La femme célibataire rachildienne : subversion tératogonique	128
2.2.1 La célibataire prêtresse	135
2.2.2 La célibataire animale	140
2.2.3 La célibataire déchue	145
2.3 Le banquet de Rachilde : <i>Madame désire... ?</i>	154
CHAPITRE III - L'ESPACE MONSTRE	166
3.1 L'Écofantastique	169
3.2 La demeure rachildienne	178
3.2.1 <i>Madame de Lydone, assassin</i> : l'anachronisme décadent	192
3.3 Le fantastique de l'objet	202
3.3.1 Le culte de l'artifice : étude des <i>Hors nature</i>	209
3.3.2 Tout commença par un tableau : étude de <i>La virginité de Diane</i>	223
CONCLUSION - RACHILDE, MONSTRE D'ÉCRITURE	231
BIBLIOGRAPHIE	240

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES CITÉES DE RACHILDEⁱ

(EN ORDRE DE DATES DE PUBLICATION)

<i>MN</i>	<i>Monsieur de la nouveauté</i> , 1880
<i>MVé</i>	<i>Monsieur Vénus</i> , roman matérialiste, 1884
<i>N</i>	<i>Nono</i> , roman de mœurs contemporaines, 1885
<i>AM</i>	<i>À mort</i> , 1886
<i>VdD</i>	<i>La virginité de Diane</i> , 1886
<i>MdS</i>	<i>La marquise de Sade</i> , 1887
<i>MA</i>	<i>Madame Adonis</i> , 1888
<i>LM</i>	<i>Le mordu</i> , mœurs littéraires, 1889
<i>M</i>	<i>Minette</i> , 1889
<i>SI</i>	<i>La sanglante ironie</i> , 1891
<i>A</i>	<i>L'Animale</i> , 1893
<i>PdT</i>	<i>La princesse des ténèbres</i> , 1896
<i>HN</i>	<i>Les hors nature</i> , mœurs contemporaines, 1897
<i>HS</i>	<i>L'Heure sexuelle</i> , 1898
<i>LTA</i>	<i>La Tour d'amour</i> , 1899
<i>LJ</i>	<i>La jongleuse</i> , 1900
<i>LD</i>	<i>Le dessous</i> , 1904
<i>LML</i>	<i>Le meneur de louves</i> , 1905
<i>SP</i>	<i>Son printemps</i> , 1912
<i>LR</i>	<i>Les Rageac</i> , 1921
<i>LGS</i>	<i>Le grand saigneur</i> , 1922
<i>HGV</i>	<i>L'Hôtel du grand veneur</i> , 1922
<i>HA</i>	<i>La haine amoureuse</i> , 1924
<i>RA</i>	<i>Refaire l'amour</i> , 1927
<i>MdL</i>	<i>Madame de Lydone</i> , assassin, 1928
<i>PJNSPF</i>	<i>Pourquoi je ne suis pas féministe</i> , 1928
<i>AR</i>	<i>L'Amazone rouge</i> , 1932
<i>JA</i>	<i>Jeux d'artifices</i> , 1932
<i>AC</i>	<i>L'Autre crime</i> , 1937
<i>FI</i>	<i>La fille inconnue</i> , 1938
<i>D-A</i>	<i>Duvet-d'ange. Confession d'un jeune homme de lettres</i> , 1943
<i>QJJ</i>	<i>Quand j'étais jeune</i> , 1947

ⁱ Les citations tirées des romans de l'écrivaine seront intégrées dans le corps du texte avec leur abréviation respective ainsi que le numéro de page entre parenthèses.

DÉDICACE

Je dédie cette thèse à mes trois amours, Muse, Éliante et la petite benjamine, Miane, toutes trois nées en pleine rédaction de cette thèse, que j'ai parfois dû délaisser – bien à contrecœur, mais entre bonnes mains – pour me cloîtrer dans mes recherches décadentes, fantastiques et monstrueuses. Vous êtes les trois miracles de ma vie. Et j'attendrai très certainement votre majorité avant de vous faire lire Rachilde – et ma thèse ! Je vous aime de tout mon être.

REMERCIEMENTS

L'expression disant qu'un village entier est nécessaire pour élever un enfant me semble plus qu'à propos pour la réalisation d'un projet telle une thèse de doctorat. Il faut énormément de soutien, de confiance et d'encouragement, et ce, de toutes parts pour arriver à achever un périple aussi exigeant qu'aventureux.

C'est pourquoi je tiens à remercier le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada, le Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture et le Programme d'Aide Institutionnelle à la Recherche de l'UQAC pour leurs soutiens grâce à des bourses doctorales qui ont rendu la réalisation de cette thèse possible.

Je remercie également l'équipe de la Bibliothèque municipale du Périgord en France, qui m'a permis de compléter mon corpus d'œuvres de Rachilde pour cette thèse en numérisant, pour moi, le roman – plus que rare – de *La virginité de Diane*.

Je remercie aussi Alexandra Rivard pour la finesse et la rapidité de son travail de lecture des romans de Rachilde.

Je remercie le professeur Michael R. Finn de la Ryerson University, avec qui j'ai eu la chance de discuter et qui m'a généreusement offert une copie d'un roman de Rachilde que je n'arrivais pas à trouver, *La princesse des ténèbres*. Merci pour vos encouragements et votre enthousiasme à l'égard de mes recherches ainsi que pour votre disponibilité.

Je remercie le professeur Mustapha Fahmi pour m'avoir aidée à mieux comprendre l'amour selon Platon ainsi que sa présence lors de la soutenance en tant que gardien de la procédure.

Je remercie aussi les évaluateurs de ma thèse et membres du jury de la soutenance, les professeurs Nigel Lezama, Michael R. Finn et François Ouellet, pour leurs lectures et commentaires avisés.

Enfin, je remercie chaleureusement ma directrice de thèse madame Cynthia Harvey qui – un jour – m'a introduite à Rachilde et à ses œuvres si énigmatiques et obsédantes et qui m'a activement et généreusement supportée et guidée tout au long de ces années de recherches et d'écriture. Sans elle, cette thèse n'aurait jamais vu le jour et je ne serais pas devenue la personne que je suis aujourd'hui sans ses conseils et ses encouragements éclairés qui m'ont été si précieux et bénéfiques. J'ai été plus que chanceuse d'avoir eu une telle directrice à mes côtés, puisque la route s'est avérée longue et rocambolesque. Merci pour votre patience, votre confiance et votre aide indéfectibles, dont je vous serai à jamais redevable. Cette aventure, de la maîtrise au doctorat, m'a semblé bien courte, au final, et j'en chérirai le souvenir toute ma vie. *En tout cas, merci !*

Je remercie également mes parents, Marcel Gauthier et Sylvie Fortin, qui n'ont jamais cessé de croire en moi, et ce, peu importe le chemin entrepris, les embûches rencontrées ou mes doutes. J'espère un jour être un parent aussi dévoué et présent pour mes enfants qu'ils l'ont été et le sont pour moi, encore et toujours. Un merci tout particulier à ma mère, qui s'est spontanément liée d'amitié avec les romans de Rachilde, qu'elle a dévorés, et qui nous a menées à avoir des discussions tout à fait anormales mais savoureuses.

De même, je tiens à remercier mon époux et complice de tous les instants, Dominic, qui m'a épaulée et encouragée depuis le tout début de notre vie à deux, puis à trois, à quatre et maintenant à cinq. Malgré toutes mes petites angoisses et folies, j'ai toujours pu compter sur son aplomb et sa patience pour affronter tous les défis mis sur mon chemin. Je me sens privilégiée et choyée de pouvoir partager ma vie avec cet homme d'exception.

INTRODUCTION

RACHILDE À LA BELLE ÉPOQUE

*Comme on meurt bien ici !
Tournez les pages et regardez-les mourir.
Mourir d'amour homosexuel et proscrit !
Mourir de passions exaltées et de rêves impossibles !
Mourir de honte et d'épuisement ! Tournez encore.
Mourir raté, mourir suicidé ! Tournez toujours.
Mourir précipité, mourir noyé ! Mourir incendié !
Mais mourir avec le sourire...
La décadence, disait Verlaine, c'est l'art de mourir en beauté.
Guy Ducrey, Romans fin-de-siècle*

1.1 Fin-de-siècle et littérature décadente

La fin du XIX^e siècle constitue, pour la France, une période de grands bouleversements tant sur les plans social et économique qu'artistique et scientifique. De nombreuses découvertes et inventions d'avant-gardes y voient le jour, d'où une industrialisation massive au sein de plusieurs secteurs d'activité (urbanisme, transports, aqueducs et hygiène, etc.) et un progrès technologique considérable (premiers pas du cinéma, de l'électricité, du téléphone, etc.). Le développement des sciences humaines, notamment de la psychiatrie, révèle les scissions et les recoins cachés de la nature humaine, tandis qu'une montée en force de l'individualisme amène l'artiste à se dissocier de son public et à

revendiquer son indépendance créatrice ainsi que sa marginalité. Par un renversement des valeurs morales et esthétiques (notamment par le triomphe du capitalisme), artistes et esthètes privilégient le bizarre, le mineur, le monstrueux et le pervers, tout en délaissant l'ambition naturaliste qui faisait de l'œuvre d'art ou littéraire un objet scientifique capable de rendre compte d'une société et d'une époque. En réponse à cette société industrielle entreprenant « de standardiser les choses, de niveler les différences culturelles, sexuelles, vestimentaires, de normaliser les comportements¹ », l'art fin-de-siècle cherche l'unique, le personnel et l'incertain. Malgré toutes ces avancées qui auraient dû illuminer cette période, une crise spirituelle survient (rejet du positivisme, remise en question de la foi), de même qu'un dégoût profond pour le présent, la société et la nature. Plus encore, l'Affaire Dreyfus – qui éclate à la fin du XIX^e siècle et perdure presque sur une décennie –, les guerres coloniales incessantes, la montée des suffragettes, qui bouleverse le corps social, et l'ombre grandissante et menaçante de la Première Guerre mondiale – qui marquera à jamais les esprits – accentuent davantage cette impression inquiétante de fin du monde, de déclin, de décadence. Époque d'échecs politique et social et de faillite des valeurs traditionnelles, la France de la fin du XIX^e siècle évolue dans cet état d'esprit : les écrivains le manifestent dans leurs œuvres par un mépris pour la société, la pensée positiviste, le progrès et la morale de leur temps et les attaquent avec virulence, secondés par la philosophie radicale pessimiste et nihiliste d'Arthur Schopenhauer, dont *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819), traduit en français dès 1885, devient une véritable bible pour ces esthètes. Ainsi, cette fin de siècle se place sous le signe de l'éclatement, de la métamorphose et du repli sur soi et doit être perçue

¹ Pierre Jourde, *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008, p.23. L'auteur poursuit en soutenant que « jamais, en effet, la société ne s'est trouvée aussi violemment tiraillée entre la différence comme valeur (la qualité singulière) et la perte des différences. » *Ibid.*, p.23.

comme une version encore plus radicale et exclusive du premier mal du siècle ayant eu cours au début du XIX^e siècle avec le romantisme². Dès lors, une kyrielle d'artistes fin-de-siècle tentent de chercher la vérité et la beauté autre part : dans le passé (souvent l'Antiquité), les paradis artificiels (drogues, alcools, sensations artificielles, névroses, arts, etc.), bref tout ce qui les sépare du réel et de la société.

Souvent considéré comme un « cul-de-sac », une « impasse³ » historique n'ayant pas contribué à l'avancement des arts, le décadentisme est délicat à « situer en termes de délimitation chronologique⁴, [car il] correspond davantage à un état d'esprit, à une couleur particulière, à une façon d'être⁵. » À aucun moment, il n'a été question d'une école décadente à proprement parler, comme l'ont été le naturalisme et le symbolisme ; « il y a presque autant de styles décadents, d'expressions esthétiques de la décadence qu'il y a d'auteurs⁶ », ce qui a nourri son indétermination ontologique et chronologique et favorisé son extinction. De

² Selon Gérard Peylet dans *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994, p.25 (coll. « Thémathèque Lettres ») [que je nommerai dorénavant *LFS*]. Régina Bollhalder Mayer souligne aussi cette parenté entre le romantisme et la décadence qui est déjà perçue par les contemporains de Rachilde, notamment par Paul Bourde ou encore Léo Trézenik, et ce, dès les années 1880 (voir Paul Bourde, « Les poètes décadents », *Le temps*, 6 août 1885 ; Léo Trézenik, *Proses décadentes*, 1886.) L'auteure poursuit en citant Mario Praz et son important ouvrage *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle* (1998), qui définit la décadence comme un *romantisme noir* : « La décadence ne serait qu'une phase ultérieure du romantisme dont elle accuserait l'allure bohémienne, la tendance à faire neuf, le goût du fantastique et de l'horrible – bref son côté "noir". » (Régine Bollhalder Mayer, *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.47 [que je nommerai dorénavant *ÉD*].) Émile Zola constate le même phénomène dans *Mes haines* en 1866, à savoir qu'un glissement s'est effectué entre les deux tendances : « Le corps, comme aux meilleurs temps du mysticisme, est singulièrement en déchéance chez nous. Ce n'est plus l'âme qu'on exalte, ce sont les nerfs, la matière cérébrale. » Émile Zola, *Mes haines : causeries littéraires et artistiques*, Paris, Charpentier, 1879 [1866], p.56.

³ Gérard Peylet, *LFS*, p.70 et p.12.

⁴ Le plus souvent, il est situé au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

⁵ Nathalie Prince, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008, p.57 (coll. « 128 ») [que je nommerai dorénavant *LF*]. Dans Guy Ducrey, *Romans fin-de-siècle*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. XXVII, l'auteur le constate également : « il [l'adjectif *décadent*] impliquait tantôt un art poétique, tantôt une posture sociale [...] il désignait ici une esthétique antinaturaliste très élaborée, là un maniérisme de dandy. »

⁶ Gérard Peylet, *LFS*, p.53.

même, les contemporains de ces décadents ont eu tôt fait de stigmatiser leurs œuvres comme étant de mauvais goût, bizarres, pessimistes, obsessives et artificielles – en somme, « un mélange de névrose, de déliquescence et de vice⁷ », contribuant aussi à son infortune, puis à son déclin. Encore aujourd’hui, ce bilan négatif demeure, de sorte que s’intéresser à cette période d’excès et d’exception semble être anecdotique, et même dérisoire, à croire que cette littérature constitue une sorte de trou noir – trop hétéroclite, trop brouillonne et répétitive, voire trop près du naturalisme – ne servant, en somme, qu’à faire le pont entre deux courants majeurs et brillants : le naturalisme, d’une part, et le surréalisme, d’autre part. En effet, pour Alain Vaillant, le décadentisme n’offre rien de nouveau :

Le discours crépusculaire sur le roman à la fin du siècle est moins symptomatique d’une crise réelle que d’un essoufflement du genre dû essentiellement à la banalisation de ses formules. Si les naturalistes tiennent la leur, ils savent aussi que leurs adversaires n’en ont pas d’aussi puissantes.

[...]

La menace viendrait-elle des romanciers décadents qui émergent, de Rachilde à Jean Lorrain en passant par Péladan ? Non, ceux-là transposent le schéma naturaliste dans d’autres milieux, sans plus, et se complaisent dans une sorte de mystique de la perversion. En fait, comme le dit Zola d’une façon péremptoire : *Il n’y en a pas un qui puisse nous déloger*⁸ !

Et pourtant ce bilan ne peut être que négatif et mérite d’être nuancé. Des théoriciens de l’histoire littéraire, tels que Gérard Peylet, ainsi que des spécialistes de la période fin-de-siècle, tels que Nathalie Prince et Evanghélia Stead, ont su saisir et embrasser l’essence de la littérature décadente de façon plus concrète et approfondie : littérature de l’excès, littérature de l’évasion, elle constitue une exploration de l’imaginaire, de l’intériorité et du rêve – qui a entre autres permis au langage de se libérer de sa fonction ordinaire et traditionnelle de

⁷ Gérard Peylet, *LFS*, p.70.

⁸ Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, 2^e éd., Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.458 (coll. « Histoire de la littérature française »).

représentation – et elle est le lieu d'un mariage exceptionnel entre les arts (musique, littérature, peinture s'y interpénètrent avec harmonie). Stead, dans son important ouvrage sur cette tendance, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle* (2004), se risque à définir la décadence et souligne d'abord quelques traits constitutifs : notamment un style magnifiquement orné, une poétique prônant la dissonance et le mélange littéraire ainsi qu'une manière d'écriture et de penser qui transgresse les normes. En effet, avec cette littérature, l'idée d'une forme pure est exclue ; les emprunts y sont plus que fréquents : le roman, par exemple, prend les couleurs du conte, de l'essai philosophique, du poème, voire du théâtre⁹. Le besoin du surnaturel se fait également sentir dans la recherche des ailleurs, des là-bas et autres temps à travers de nombreuses sensibilités et styles différents. De fait, la décadence serait à penser, d'après Stead, selon un éventail d'écritures et de styles « qui défie la catégorisation traditionnellement liée à l'idée de mouvement, mais qui ne cherche pas moins à violer les interdits, à surprendre et à innover par la langue, le style, les idées et l'esthétique en s'opposant à la fois au classicisme et à la bienséance¹⁰ ». Propension à la démesure, à l'irrévérence, au blasphème, à la sensualité et au morbide, l'esprit décadent s'attache particulièrement à transposer l'image du corps corrompu de langue et y superpose celle d'un corps dévergondé. La fin du XIX^e siècle voit donc l'éclatement du roman, qui sera grandement métamorphosé par les écrivains décadents, et ce, dans les directions les plus diverses : « roman historique, roman de la vie cérébrale, roman métaphysique¹¹ », tout en devenant extrêmement artificiel (sa structure passe d'ouverte et souple à calculée et close) et fondamentalement imprégné de culture par son intérêt pour les

⁹ Gérard Peylet, *LFS*, p.108.

¹⁰ Evanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Librairie Droz, 2004, p.26.

¹¹ Gérard Peylet, *LFS*, p.108.

autres formes d'art¹² (telle une exhibition livresque, son écriture devient picturale, plastique, musicale, ornementale, etc.).

Ainsi, la crise du roman à la fin du XIX^e siècle¹³, liée au naturalisme, dont la visée documentaire et les aspirations encyclopédiques – embrassant l'ensemble du monde – semblent avoir fait leur temps pour les auteurs fin-de-siècle, laisse place à une hybridité consentie des genres et des formes, à l'exception – plutôt qu'à une loi commune et universelle – et à l'intériorité d'un personnage inquiet, passant « le réel au filtre de sa sensibilité délicate¹⁴. » Avec le développement des sciences humaines, entre autres de la psychiatrie et de la psychanalyse, un vif intérêt pour la vie psychique (cérébrale) se transpose dans les romans fin-de-siècle¹⁵, d'où l'inclination des écrivains pour un fantastique intérieur et insolite dans lequel tous les recoins de l'âme humaine sont explorés, en particulier ce qui la constitue comme anormale et perverse.

¹² Gérard Peylet, *LFS*, p.114 et 117.

¹³ Pour Michel Raimond, la crise du roman coïncide avec l'entrée dans un temps où « la science paraissait avoir trahi beaucoup d'espairs aux yeux des hommes », les délaissant ainsi dans un « monde où faisait défaut la certitude ». Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p.488.

¹⁴ Guy Ducrey, *op.cit.*, p. XXIX.

¹⁵ Les principales réussites du roman fin-de-siècle se situent dans cette avenue, où trois grandes directions sont empruntées par les écrivains, soit « le récit symbolique, le roman d'analyse à tendance philosophique et le récit insolite qui s'oriente vers le fantastique. Ce classement est évidemment simplificateur. Un roman comme *À rebours* (1884) est inclassable et appartient aux trois domaines que nous indiquons. » Gérard Peylet, *LFS*, p.114-115.

1.1.1 De Marguerite à Rachilde : vie et histoire littéraires

*Qu'est-ce que l'imagination ?
C'est [...] l'esprit d'à côté, celui de l'autre,
C'est la légende qui domine l'histoire.
Rachilde, Quand j'étais jeune*

Au sein de cette période de changements et de transformations, la jeune Marguerite Eymery voit le jour en 1860 au domaine de Cros (qui signifie « trou » en patois¹⁶) dans la région du Périgord (aujourd'hui la Dordogne). Issue d'une famille excentrique, elle a grandi auprès d'un père militaire strict – qui n'a jamais voulu avoir de fille et qui est revenu de la guerre contre la Prusse perturbé et défiguré par la variole – et d'une mère sombrant peu à peu dans la schizophrénie, qui sera définitivement internée à l'asile de Charenton en 1900¹⁷. En plus des malheurs qui frappent ses parents, l'enfance de Marguerite est hantée par une légende familiale, ou plutôt une malédiction familiale, que lui raconte très tôt sa grand-mère maternelle (que Marguerite – devenue alors Rachilde – reprend dans son roman *Minette* en 1889). Cette malédiction, dont l'instigateur est son arrière-grand-père ayant abandonné sa soutane afin de faire un mariage d'amour, stipule que, sur cinq générations, les descendants de cet évêque défroqué seront des loups-garous ; Rachilde serait l'avant-dernière et sa fille, Gabrielle, la dernière de cette lignée maudite¹⁸. C'est dans cette ambiance familiale hors du commun et insolite que Rachilde, née Marguerite, a grandi et commence à publier quelques

¹⁶ Melanie C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship*, United States of America, University of Nebraska Press, 2001, p.16.

¹⁷ *Ibid.*, p.185 : un rapport du docteur Albert Prieur mentionne qu'elle « est atteinte d'idées délirantes manifestes entretenues par des hallucinations auditives presque constantes pendant lesquelles elle se croit en communication directe avec une foule de personnages absolument inconnus d'elle qui lui donnent de cette façon des conseils et des ordres auxquels elle obéit avec une scrupuleuse exactitude. »

¹⁸ *Ibid.*, p.20-21.

écrits (contes, nouvelles) dans le périodique local *L'Écho de la Dordogne*, écrits qu'elle signe sous pseudonyme¹⁹. À l'âge de dix-huit ans, elle se décide à quitter son Périgord natal pour se rendre à Paris et devenir « homme de lettres » (*QJJ* : 5-9), munie désormais d'un nom et confortée par les encouragements de son maître Victor Hugo, l'incitant à poursuivre cette voie²⁰, ainsi que par ses quelques publications dans la presse locale périgourdine.

Petit à petit, son personnage d'écrivain prend forme : Rachilde, ayant l'habitude de se travestir en homme, demande l'autorisation formelle de la préfecture de police, « privilège exceptionnel dont jouissent seules à la même époque Madame Dieulafoy, l'une des premières archéologues, Madame Montifaut, femme de lettres influente qui cultive une image d'Amazone, et l'actrice Sarah Bernhardt²¹ », et s'équipe de cartes de visite, où l'on pouvait lire : « Rachilde, homme de lettres²² » ; la jeune écrivaine rompt définitivement tout lien avec son passé familial périgourdin. À cela, s'ajoutent six ans plus tard, en 1884, la gloire et le scandale dus à la controverse²³ que crée la parution de sa troisième œuvre, *Monsieur Vénus*,

¹⁹ Ce n'est pas encore celui qui la fera connaître, puisque c'est au cours d'une séance de spiritisme que Marguerite « prétend entrer en contact avec ce gentilhomme suédois du XVI^e siècle qui lui prête son nom de Rachilde pour signer ses premiers ouvrages. » Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p.31 [que je nommerai dorénavant R]. Comme le souligne Martine Reid, « cette mystification, tout à fait dans le goût du temps, permet de placer d'emblée l'activité littéraire sous le signe de la fiction, du travestissement et de l'appartenance à un autre temps », ce qui n'est pas sans rappeler les héros et héroïnes de papier qu'inventera la jeune Marguerite, et future Rachilde, tout au long de sa carrière littéraire. Martine Reid, « Le roman de Rachilde », *La revue de la BNF*, n°34, 2010, p.66.

²⁰ À dix-sept ans, Rachilde lui fait parvenir un essai avec ce mot : « Maître, j'ai dix-sept ans et vous aimez les enfants. Je vous ai lu et j'ai essayé ma voix. Écoutez un de mes accents : heureuse et fière je serai, si vous me dites, comme ma mère : "continue" » et Hugo de brièvement lui répondre : « Remerciements et applaudissements. Courage, Mademoiselle. » Claude Dauphiné, *R*, p.30-31.

²¹ Martine Reid, *op.cit.*, p.66.

²² Claude Dauphiné, *R*, p.46.

²³ Ce roman propulsa la carrière littéraire de Rachilde, tout en lui attirant bon nombre de critiques acerbes. Tel que le raconte Jean-Baptiste Baronian dans son article : « D'aucuns, le *Gil Blas* en tête, crient à l'obscénité et il n'en faut pas davantage pour que le parquet de Bruxelles ordonne la saisie de l'ouvrage et incite les autorités judiciaires françaises à perquisitionner chez l'auteur. » Néanmoins, plusieurs se portèrent à la défense de Rachilde, dont Verlaine, Barrès (qui sera l'auteur de la préface du roman réédité en 1889), Lorrain, Moréas,

roman matérialiste. L'écrivaine est dès lors sur sa lancée et publie abondamment tout au long de sa carrière littéraire : on dénombre plus d'une soixantaine d'œuvres (romans, poèmes, nouvelles, contes, pièces de théâtre, etc., dont quelques-uns écrits en collaboration ou signés Jean de Chilra – autre pseudonyme de Rachilde – et parus, entre autres, chez Dentu, Fayard, Flammarion, Ferenczi, Monnier et, bien sûr, au *Mercure de France*), témoignant d'une cadence d'écriture des plus preste et, surtout peut-être, d'un besoin vital d'écrire.

Vivant à une époque où la misogynie était à son paroxysme, Rachilde semble de prime abord ne pas échapper à cette tendance. Sa présence au sein du cercle très fermé des auteurs décadents renforce d'ailleurs cette impression, elle qui a réussi à capter l'intérêt et l'amitié des plus rébarbatifs à l'égard des écrivaines²⁴, comme Léon Bloy et Barbey d'Aurevilly, et à s'y tailler une place (pratiquement oubliée aujourd'hui). Également influente dans l'institution littéraire, Rachilde a longtemps participé en tant que critique littéraire (de 1897 à 1925) à la revue le *Mercure de France*, fondée et dirigée par son époux Alfred Vallette, au sein de laquelle elle a aidé et défendu les jeunes écrivains, tels qu'Alfred Jarry²⁵. Elle a aussi

Schwob, Renard et même Louis II de Bavière. Jean-Baptiste Baronian, « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, Paris, n°288, 1991, p.43-44.

²⁴ Les auteures étaient reléguées à la catégorie réductrice et péjorative de « bas-bleus ». Voir à ce propos les articles de Micheal R. Finn, « Rachilde : une décadente dans un réseau de bas-bleu », dans Margot Irvine, *Les réseaux de femmes de lettres au XIX^e siècle*, @nalyse, 2008, p.25-40., et de Dominique Laporte, « Le recyclage culturel chez Rachilde, ou comment ne pas finir en bas-bleu », *Women in French Studies*, vol.19, 2011, p.37-51. D'Aurevilly, d'ailleurs, n'hésitera pas à défendre Rachilde en lançant lors d'un salon : « Pornographe, soit ! Mais tellement distinguée ! » Phrase citée par André David dans *Rachilde, homme de lettres*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1924, p.33.

²⁵ C'est d'ailleurs chez Rachilde que la célèbre pièce de Jarry, *Ubu roi* (1896), fut jouée pour la toute première fois. De plus, Rachilde a publié à titre posthume quelques œuvres de Jarry et lui a même consacré un ouvrage : *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres*, paru chez Grasset en 1927 (puis réédité par Édith Silve en 2007 chez Arléa afin de célébrer le centenaire de la mort de l'écrivain).

mis sur pied les « mardis du Mercure²⁶ » où se réunissait le Paris littéraire, dont Lorrain, Mallarmé, Gourmont, Régnier, Schwob, Gide, Apollinaire, Barrès, etc²⁷.

Véritable oscillation entre sophistication et perversité, tout comme son œuvre d'ailleurs, la réputation de Rachilde, tant auprès de ses pairs que de l'histoire littéraire, est restée, dès lors, des plus ambivalentes : allant de « grande dame des lettres parisiennes²⁸ » à « petit monstre pervers et inquiétant²⁹ », digne héritière des Marquis de Sade, Cazotte et d'Aureville de ce monde. Grandement influencée par son époque dite décadente, Rachilde conserve et entretient jusqu'à sa mort cet esprit fin-de-siècle de démesure et d'excès (qu'on lui a, à maintes reprises, reproché), de sorte que, malgré le fait qu'elle ait été témoin du changement de siècle (incluant les deux grandes guerres) et de l'évolution des tendances littéraires ou des pratiques d'écriture qui en découlent, l'œuvre de cette écrivaine demeure foncièrement ancré dans la fin du XIX^e siècle et son décadentisme littéraire. De ce fait, Rachilde constitue peut-être, à elle seule, l'indomptable pilier, immuable et obstiné, de cette décadence, que ses collègues ont eu tôt fait de délaisser, voire de renier.

²⁶ Pour en savoir davantage sur ses réunions littéraires, voir l'ouvrage biographique sur Rachilde de Claude Dauphiné, *R*, 1991.

²⁷ Pour en apprendre davantage sur la vie de Rachilde, voir Melanie C. Hawthorne, *op.cit.*

²⁸ Guy Ducrey, *op.cit.*, p.619.

²⁹ *Ibid.*, p.619.

1.1.2 La postérité et les études rachildiennes

*Ô dérision de la célébrité !
Que signifie un nom qui n'est,
Après tout, qu'un pseudonyme ?
Rachilde, Face à la peur*

*On a tort d'être femme de lettres.
Il y a toujours mieux à faire.
Pour les unes, la prostitution, hygiène de la société.
Pour les autres, le mari [...].
Je suis androgyne des lettres.
Rachilde, Préface à Madame Adonis*

Rachilde est reléguée aux oubliettes à la fin des années vingt ; sa notoriété – acquise grâce à son imposante œuvre littéraire ainsi que sa contribution importante en tant que chroniqueuse du *Mercur de France* et hôte des « mardis du Mercure » – est désormais chose du passé. Cette infortune peut aussi s'expliquer par ses choix sociopolitiques et positions artistiques, le plus souvent à contrario du « bon côté » de l'Histoire (le plus souvent en porte-à-faux de l'Histoire), choix et positions qui ont fortement contribué à sa défaveur auprès de ses pairs et, par la suite, auprès de l'histoire littéraire : d'une part, à l'époque de l'Affaire Dreyfus et du *J'Accuse* de Zola, Rachilde se range du côté des *antidreyfusards* (donc antisémites) et, d'autre part, au cours des années 1920-1930, elle est l'une des plus vindicatives à l'égard des surréalistes – elle défend Barrès lors de son procès et en est même venue aux mains avec Max Ernst. Enfin, en plein essor des suffragettes et des premiers mouvements féministes, Rachilde publie, en 1928, un pamphlet fort provocateur intitulé *Pourquoi je ne suis pas féministe*, où elle s'insurge contre le mouvement et ses membres,

tout en prônant un discours fortement teinté de misogynie³⁰. Dès lors, il n'est pas étonnant que Rachilde décède, en 1953, à l'âge de 93 ans, dans le plus complet anonymat. L'histoire littéraire ne retient d'elle que cette œuvre scandaleuse, *Monsieur Vénus*, son état civil, soit l'épouse d'Alfred Vallette, et, parfois, mais rarement, son rôle de bienfaitrice auprès d'Alfred Jarry. En effet, bien que surnommée *Mademoiselle Baudelaire*, *Reine des décadents*³¹ et ayant fortement marqué ses contemporains, Rachilde ne se voit octroyer qu'un mince intérêt dans les anthologies et les ouvrages d'histoire littéraire traitant de cette période. Même au sein des quelques ouvrages portant précisément sur cette littérature, Rachilde est le plus souvent, soit nommée vaguement dans une énumération ou dans une note en bas de page, soit passée complètement sous silence. Par exemple, Mario Praz assure qu'il est « inutile de s'occuper [...] de la production de Rachilde ultérieure [à 1886] » puisque cette écrivaine « a continué imperturbablement à pondre des romans plus ou moins sensationnels » et que « cet étrange amour à la fois asexué et libidineux, décrit dans *Monsieur Vénus*, est l'obsession de l'époque : il culmine [...] dans les romans de Péladan, mais il est un peu partout³². » Dans l'ouvrage d'Alain Vaillant, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle* (2006), Rachilde y est rapidement mentionnée comme auteure décadente, dans une brève liste où

³⁰ Par exemple, ce passage acerbe à l'égard de ses consœurs écrivaines, cité par Claude Dauphiné : « Toutes ces femmes de lettres, avec ou sans lettres, sont en général sorties de leur intimité pour monter sur les planches de la littérature en des costumes de commères de revue. Elles sont amusantes, troublantes, intéressantes, quelquefois navrantes, déconcertantes, exaspérantes, jamais touchantes dans la bonne acception du mot, parce que, pour être touchantes, il faut que l'on porte en soi une pureté absolue d'intention, quoi qu'on entreprenne. » Claude Dauphiné, *Rachilde, femme de lettres 1900*, Périgueux, Éditions Pierre Fanlac, 1985, p.57 [que je nommerai dorénavant *R1900*]. Ou encore celui-ci dans le pamphlet de Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministes* : « Il y a, au-dessus de la *dactylo*, une autre classe d'intellectuelles, de savantes combien plus dangereuses parce que plus ignorantes encore de leurs devoirs ménagères, celle des femmes de lettres qui sont devenues légion. [...] À présent, elles sont, comme les avocates, les actrices, les doctoresse et les conférencières, des *professionnelles*. [M]ais, vraiment, les femmes de lettres font un peu trop de littérature politique ! Elles deviennent frénétiquement sociales comme, du temps de George Sand, elles étaient amoureuses. » Rachilde, *PJNSPF*, p.30-31.

³¹ Claude Dauphiné, *R*, p.49.

³² Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1998, p.290-291.

figure Jean Lorrain (et sous forme de question), puis, alors qu'il est question d'Alfred Jarry, elle y est nommée comme faisant partie de son entourage, mais il n'y a aucune mention de son appui à ce dernier (publication/présentation de ses œuvres) – rien de plus. Il va sans dire que Rachilde est non seulement absente de la liste de textes décadents de Vaillant, mais également de sa chronologie générale de l'histoire littéraire. Dans l'important ouvrage sur la décadence de Stead, Rachilde n'y figure qu'à huit reprises : quelques brèves allusions à deux de ses romans seulement et le reste faisant état de sa relation tumultueuse avec Catulle Mendès, mais sans plus. Enfin, dans l'énorme livre de Jean de Palacio, *La décadence : le mot et la chose* (2011), Rachilde est complètement (et étrangement) absente.

L'œuvre de Rachilde, en particulier sa prose, est souvent jugée répétitive par la critique de l'époque (ainsi que posthume), toute sa production littéraire présentant les mêmes motifs, « inlassablement filé[s] comme une rengaine, martelé[s] comme une idée fixe³³ » (soit l'inversion des rôles sexuels, les perversités et le vice), que son *Monsieur Vénus*, mais de façon pâlie – d'où le manque d'intérêt pour les autres romans de l'auteure. Il a fallu attendre la fin d'un autre siècle pour que Rachilde soit de nouveau étudiée et sous un regard « neuf ». En effet, si on note actuellement un certain regain d'intérêt pour cette auteure du côté des chercheurs américains et canadiens anglais, deux problèmes émergent néanmoins, dont l'un récurrent concernant le corpus étudié : on y retrouve sensiblement – encore et toujours – les mêmes œuvres de Rachilde (notamment *Monsieur Vénus*, *La marquise de Sade* et *La jongleuse*). Le deuxième, quant à lui, découle en quelque sorte du premier et porte sur

³³ Martine Reid, *op.cit.*, p.69.

l'angle d'analyse (ou la théorie employée), soit la question sexuelle, de telle sorte que ces œuvres semblent servir la théorie et non l'inverse, ce qui nous en donne une lecture et une compréhension partielles. De fait, la critique rachildienne actuelle opte pour une étude des personnages rachildiens tirés exclusivement d'œuvres répondant en tous points aux théories sur le genre sexuel (*gender studies*) – ce qui explique le fait que certains textes de Rachilde soient maintes fois étudiés au détriment des autres –, sans que ce type d'analyse nous éclaire sur l'entièreté de la production littéraire de l'écrivaine ou sur ses liens avec son époque. Marc Angenot, dans son étude sur l'état du discours social de 1889, considère que des écrivains comme Catulle Mendès et Rachilde, « tout audacieux qu'ils fussent, ne sont pas moins "illisibles" aujourd'hui ». Selon lui, « ces écrivains scandaleux ne permettent plus qu'une lecture "archéologique"³⁴ », leurs œuvres étant liées à la transgression des idées dominantes (« hégémonie ») de leur époque. Sans être tout à fait en accord avec le propos d'Angenot, il n'en reste pas moins que séparer l'œuvre de Rachilde de son contexte de production oblitère son importance au sein de l'époque et de l'institution littéraire, ne faisant que montrer l'étrangeté tant du personnage « Rachilde » que de ses textes à saveur décadente. Lire et, surtout, étudier aujourd'hui l'œuvre gigantesque de Rachilde nécessitent certes une mise en contexte sociohistorique afin de comprendre l'entreprise d'écriture de cette écrivaine, mais surtout un regard attentif au texte, afin d'en cerner la poétique et l'originalité.

En dépit de ses positions politiques discutables, Rachilde mérite donc notre intérêt, notamment par sa double posture fortement marginale : non seulement en tant qu'écrivaine

³⁴ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le préambule, 1989, p.21 (coll. « L'Univers des discours »).

décadente qui a soutenu et maintenu cette esthétique tout au long de sa carrière (contrairement à d'autres, tels que Huysmans, qui l'ont délaissée peu à peu au fil du temps et des modes), mais aussi – et peut-être surtout – en tant que seule femme au sein de cette cohorte d'hommes, « qui marqua son époque plus que les manuels d'histoire littéraire ne veulent bien le dire³⁵ ».

1.2 Hypothèse de recherche et problématique

L'histoire littéraire a statué : l'écrivaine Rachilde n'est pas d'un grand intérêt littéraire, scientifique ou historique ; sa pratique de la littérature décadente ne convainc pas, la répétition des mêmes thèmes l'a condamnée à réécrire sans cesse le même ouvrage et le fait qu'il n'y ait « que représent[ation de] la crise sans oser aller plus loin³⁶ » montre bien sa petitesse face à un Huysmans, à un Bloy ou même à un Lorrain, que Peylet considère comme étant les meilleurs représentants de l'art décadent³⁷. Mais est-ce bien tout ce qu'on peut dire de Rachilde et de son œuvre ? Certes, il ne s'agit pas ici de crier au génie méconnu, néanmoins il semble évident qu'une plus grande place doit lui être faite au sein de l'histoire littéraire et qu'il est nécessaire de se pencher sur sa production décadente foisonnante de

³⁵ Claude Dauphiné, *R*, p.18.

³⁶ Gérard Peylet, *LFS*, p.119.

³⁷ Peylet n'hésite pas à parler de résultats inégaux dans la production du roman fin-de-siècle, classant les meilleurs d'un côté (les hommes), « exprim[ant] une crise personnelle, un drame intérieur », et, de l'autre, ceux qui « exploitent une mode », où il ne nomme que Rachilde (la seule femme). *Ibid.*, p.119.

façon plus vaste, sur le plan du corpus étudié, et plus précise, en ce qui concerne l'analyse interne de ses textes, afin de sortir Rachilde de cette redondance critique.

Ma thèse vise à s'écarter de ces préjugés et des sentiers battus en s'intéressant à l'œuvre romanesque de Rachilde dans son ensemble (près de quarante romans au total) ainsi qu'à son inscription générique et esthétique, travail inédit à ce jour. Bien qu'il s'agisse ici d'une écrivaine répondant en tout point au style littéraire décadent, ses romans semblent dépasser, transcender, ce simple constat. En effet, il y a chez Rachilde une constance à montrer aux personnages – et donc aux lecteurs – l'inadmissible, l'inconcevable, le scandaleux, qu'il soit question d'éléments transgressifs moraux (pratiques sexuelles dépravées, crimes divers, etc.) et naturels (animaux sauvages, nature déchaînée, etc.) ou de créatures s'apparentant au surnaturel (vampire, loup-garou, femme fatale, etc.), et ce, au moyen d'une écriture dont le sens – ou l'objet à scandale – ne cesse d'osciller entre le dicible et l'indicible, ayant pour résultat un hermétisme textuel et une hésitation interprétative. Mon hypothèse est qu'il y a plus à voir dans l'œuvre romanesque de Rachilde que la reprise des grands thèmes de la décadence, soit la perversité, l'érotisme, la névrose, etc., et qu'il y a plus à dire de l'originalité (ou de la contribution) de l'auteure que la question de l'inversion des genres sexuels qui les parcourt : ces romans, où dissonance et inconfort³⁸ se créent, relèvent, à mon sens, d'un genre bien précis, visant justement à provoquer ces effets de lecture : le fantastique³⁹. Si quelques-uns, comme Gérard Peylet ou Sylvie Thorel-Cailleteau, suggèrent

³⁸ Michael R. Finn, *Hysteria, Hypnotisme, the Spirits, and Pornography. Fin-de-siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Delaware, University of Delaware Press, 2009, p.189.

³⁹ Je qualifie de « genre » le fantastique à l'instar de Gilbert Millet et Denis Labbé, auteurs de l'ouvrage *Le fantastique*, Tours, Belin, 2005 (coll. « Sujets ») ainsi que de Nathalie Prince, auteure de l'ouvrage *Le*

brièvement, dans leurs ouvrages respectifs, que la prose de Rachilde (encore là, il ne s'agit que de romans ciblés – souvent les mêmes et les plus connus) « bascule dans le fantastique macabre⁴⁰ », aucun n'a réellement étudié la question en profondeur⁴¹, à savoir si tous les romans de Rachilde s'apparentent au fantastique (si oui, lequel ?) et, surtout, de quelle manière il prend forme sous la plume de l'écrivaine. Nathalie Prince, dans son ouvrage *Le fantastique* (2008), offre déjà une amorce de réflexion, en proposant que le fantastique fin-de-siècle serait un « fantastique du monstrueux moral⁴² », un fantastique « qui enfonce les normes éthiques [...] car la morale dominante de cette époque est une morale de la répression des désirs, des instincts, des sens et du corps⁴³. » Si, toujours selon Prince, ce « fantastique inédit [est] fondé sur l'extravagance ou l'illimitation morale d'un désir étrange qu'illustrent au mieux les romans de Rachilde⁴⁴ », il reste encore à développer et à illustrer cette intuition. Au cours de cette thèse, je me propose donc, dans un premier temps, d'approfondir la définition de ce fantastique du monstrueux moral, peu développée par Prince, puis, dans un deuxième temps, de voir de quelle manière la prose romanesque de Rachilde, qui fait vraisemblablement bien plus que *basculer* ou *glisser insidieusement*, un instant, dans le fantastique, représente le modèle type de ce fantastique fin-de-siècle. Ce faisant, cette thèse

fantastique (Nathalie Prince, *LF*). Pour ce faire, il sera nécessaire de redéfinir le genre en fonction de ses principales manifestations et transformations vers la fin du siècle, notamment dans l'œuvre romanesque de Rachilde.

⁴⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La tentative du livre sur rien*, Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1994, p.435.

⁴¹ Pour Peylet, Rachilde, Jean Lorrain et, par certains moments, Joséphin Péladan, Élimir Bourges et Joris-Karl Huysmans, se sont tournés vers le fantastique intérieur, en choisissant « l'esthétique romanesque de la perversion et de la surprise ». Gérard Peylet, *LFS*, p.119. Il en va de même pour Sylvie Thorel-Cailleteau qui voit, notamment dans *La marquise de Sade* de Rachilde, une « histoire [...] de névroses et de monstruosité sexuelles fai[re] insidieusement glisser le roman au fantastique. » Sylvie Thorel-Cailleteau, *op.cit.*, 1994, p.437. Michael R. Finn voit aussi dans ce roman une imbrication entre réalisme et fantastique. Voir Michael R. Finn, *op.cit.*, p.190. Néanmoins, ceux-ci n'explicitent pas davantage leurs propos, accolant le mot à la volée sans réellement explorer plus avant cette idée.

⁴² Nathalie Prince, *LF*, p.58.

⁴³ *Ibid.*, p.58.

⁴⁴ *Ibid.*, p.58.

s'appliquera à montrer que Rachilde a aussi sa part d'originalité, la distinguant de ses collègues décadents masculins. Tout d'abord, l'époque fin-de-siècle voit poindre un personnage phare qui aura tôt fait d'être accaparé et investi par la littérature fantastique : le célibataire⁴⁵. Non seulement trouve-t-on ce personnage, masculin de surcroît, dans les romans de Rachilde, mais plus encore, et c'est peut-être là sa plus grande originalité, le célibataire dandy et dilettante – si cher aux décadents – est, chez elle, femme. À cela s'ajoute une autre figure faisant massivement son entrée à l'époque de Rachilde, notamment avec les avancées de la psychologie moderne et la découverte de l'instinct : le monstre. Néanmoins, il ne s'agit plus strictement et uniquement du monstre physiquement identifiable et surnaturel du fantastique des années 1830, mais plutôt d'un monstre intérieur, latent, présent en tout un chacun. Ce dernier se voit acquérir une nouvelle notoriété auprès des différentes sphères artistiques fin-de-siècle, en particulier dans les littératures décadente et fantastique. Il faut tout de même préciser que la décadence

n'a pas créé le monstre. Elle repose cependant sur une problématique de dégénérescence, de chute et de déclin et convoque la forme malmenée et anormale, le corps dégénéré ou hybride. Elle se définit comme une désagrégation, une déformation ou une corruption linguistiques et malmène les vocables, les phrases et les syntagmes⁴⁶.

Décadence et fantastique s'approprient donc le monstre pour son côté amoral pour en faire un être excentrique vivant en marge de la société (ce que représente aussi le célibataire dans la société de cette époque, d'où leur fusion textuelle) et ayant un pouvoir de subversion, dans le sens entendu par Pierre Bourdieu dans *Langage et pouvoir symbolique* (2001). Cette figure du monstre sera fondamentale à cette thèse en tant que clé d'analyse sous-tendant toute

⁴⁵ Voir Nathalie Prince dans *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002 [que je nommerai dorénavant LCF].

⁴⁶ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.41.

cette étude des romans de Rachilde. Nous verrons que, chez Rachilde, ses monstres de papier contreviennent à l'ordre établi non seulement par leur existence hors normes (ou *hors nature*, pour reprendre le titre d'une des œuvres de l'écrivaine), mais aussi par leur volonté de ne pas adhérer ni aux lois naturelles ni aux préceptes sociaux (notamment l'institution du mariage, l'amour, la famille, les rapports homme/femme), voire de réformer la société – ou du moins l'individu s'y conformant (dans une relation contagieuse potentiellement mortifère).

Les objectifs centraux de cette recherche seront, dans un premier temps, de définir le fantastique du monstrueux moral ainsi que la figure du monstre au XIX^e siècle et, dans un deuxième temps, de voir comment il prend forme chez Rachilde, ce qui sera démontré par l'analyse minutieuse de quelques-uns de ses romans phares. Cette étude mettra de l'avant autant les romans de Rachilde qui n'ont pas connu une bonne réception critique que ceux qui ont été retenus par l'histoire littéraire, ce qui permettra d'effectuer une synthèse de son œuvre romanesque en vue d'en dégager la poétique. En ce sens, ma contribution en tant que chercheuse sera l'occasion de revoir le jugement rapide porté sur les romans de Rachilde, car derrière les prises de position catégoriques de leur auteure se trouve, selon moi, une œuvre subversive qui vise à dépasser les catégorisations sexuelles et qui interroge et défie le langage. La synthèse de l'œuvre romanesque de Rachilde n'ayant pas encore été réalisée ni la démonstration rigoureuse de son appartenance au fantastique fin-de-siècle, ma thèse aura certes sa part d'originalité. En outre, elle montrera que le monopole de l'imaginaire décadent n'est pas strictement réservé à la gent masculine, qu'il a aussi eu sa représentante en la personne de Rachilde. Cette écrivaine est, en somme, une personnalité incontournable et notable de la décadence et d'un fantastique propre à l'esprit fin-de-siècle, ce que souhaite

démontrer cette thèse à travers la synthèse de son œuvre romanesque, qui est, selon Jean-Baptiste Baronian, un « véritable manuel des perversités et des perversions⁴⁷ ».

1.2.1 Approches théoriques et méthodologie

La définition du fantastique du monstrueux moral de Prince étant lacunaire, partielle, j'entreprendrai de la développer davantage en m'appuyant entre autres sur Michel Foucault, plus précisément sur sa définition du monstre moral, qu'il a abordée et développée lors de ses cours sur *Les anormaux* donnés en 1974-1975 au Collège de France⁴⁸. Foucault y traite du problème qu'incarne l'individu dangereux, qualifié d'« anormal » au cours du XIX^e siècle, au sein de la société et de ses différents appareils de pouvoir (juridique, social, médico-légal, etc.) et présente une définition détaillée et riche du monstre, qui constitue, selon lui, la figure dominante de cette fin de siècle. Cette théorie du monstre de Foucault sera complétée par son incontournable *Histoire de la sexualité* (1976) qui relate notamment le discours sur le sexe au cours du XIX^e siècle et s'intéresse aux pratiques dites normales et anormales (dans *L'Usage des plaisirs*, tome II (1984)), approche particulièrement intéressante en ce qui concerne les personnages rachidiens. À l'instar de Marc Angenot, qui utilise le monstre

⁴⁷ Jean-Baptiste Baronian, *op.cit.*, p.42.

⁴⁸ Cet ouvrage est issu de la retranscription des cours donnés par Michel Foucault sur les anormaux, cours inscrits dans le cadre de sa chaire de recherche, intitulée *Histoire des systèmes de pensée*. Sans contredit, cet ouvrage se pose comme un liminaire essentiel à la compréhension des recherches ultérieures de Foucault et montre bien l'importance de la figure du monstre qui hante l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle.

moral foucaldien dans son article « *Monstres en soutane et autres figures du monstre moral en France avant 1914* » (2008) afin d'étudier les discours sociaux de haine à la Belle époque, j'envisagerai le fantastique du monstrueux moral d'un point de vue social et éthique – notamment en ce qui concerne les rapports du personnage rachildien avec son identité, les autres et son environnement. Le point de vue poétique, soit la question des procédés stylistiques et rhétoriques de mise en écriture propres à ce fantastique, sera aussi étudié par rapport aux romans de Rachilde (ce qui n'a jamais été effectué auparavant), et ce, à la lumière des travaux de Denis Mellier et de Nathalie Prince, qui s'y sont tous deux intéressés à travers un corpus fantastique plus classique/traditionnel. La sexualité décadente et hors normes – topos omniprésent dans l'œuvre de l'écrivaine – devra nécessairement être abordée dans la thèse, mais le sera selon un éclairage nouveau, soit en tant qu'élément révélateur et constitutif de la « fantasticit⁴⁹ » des personnages rachidiens. Afin d'établir, de la façon la plus objective possible, la monstrosité/la fantasticit⁴⁹ de ceux-ci, je me baserai sur la méthode d'analyse développée par Philippe Hamon, dans *Textes et idéologie* (1984), en étudiant l'effet-idéologique via les appareils normatifs, lieux privilégiés en ce qui a trait à l'évaluation positive et/ou négative du personnage dans un texte littéraire faite par ses pairs ou la voix narrative. Il sera aussi question, au troisième chapitre de la thèse, de l'étude des liens unissant le milieu, mais aussi les objets, à ces monstres rachidiens, qui s'inscrivent aussi dans le fantastique du monstrueux moral en tant que reflet du ou de la propriétaire des lieux. Pour ce faire, j'aurai recours à la poétique des lieux célibataires fantastiques que Prince développe dans *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature de la fin du XIX^e siècle* (2002) et dans son article « Poétique et fantastique des lieux

⁴⁹ Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p.131. Désormais, j'emploierai ce terme dans le corps du texte sans référence et sans italique.

célibataires à la fin du XIX^e siècle : le hérisson et l'araignée » (2004), à la *Poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard ainsi qu'à l'étude de la demeure fin-de-siècle réalisée par Séverine Jouve dans *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle* (1996).

Pour ce qui est du choix du corpus de textes étudiés, il débordera du XIX^e siècle (s'étendant de la période fin-de-siècle jusqu'aux années 1940), étant donné que Rachilde poursuit l'esthétique fin-de-siècle jusqu'à ses tout derniers écrits. Néanmoins, j'exclurai du corpus les œuvres qu'elle a rédigées en collaboration avec d'autres auteurs, comme F. de Homem Christo et J.-J. Lauzach, etc., ainsi que celles s'inscrivant dans une lignée de romans sentimentaux que Rachilde publie en particulier « chez Ferenczi ou chez Flammarion entre 1920 et 1939⁵⁰ », tels que *L'Anneau de Saturne*. Étant donné le nombre de textes et la taille que représenterait une thèse aussi exhaustive, voire monstrueuse elle-même, j'ai procédé à leur sélection en fonction d'un critère bien précis, soit la représentation d'un cas d'anormalité⁵¹, c'est-à-dire d'un personnage célibataire potentiellement monstrueux (et donc fantastique) se distinguant par sa condition physique et/ou morale (difformité corporelle/mentale), ses propos (notamment ceux concernant l'amour, le mariage et la

⁵⁰ Dominique Laporte, « Une négociation stratégique du discours littéraire et du discours social : le dévoilement des dessous (in)humains dans l'œuvre romanesque de Rachilde », *Nineteenth Century French Studies*, vol.37, n° 1-2, 2008, p.109. Laporte précise que « ce retour au genre sentimental peut s'expliquer par la nécessité pécuniaire pour la romancière, jusqu'alors liée à la revue et aux éditions du Mercure de France, de trouver d'autres éditeurs après 1914. » Néanmoins, « les romans qu'écrit Rachilde pendant l'entre-deux-guerres n'excluent pas en revanche des détournements stratégiques du genre sentimental, comme l'illustre, par exemple, *L'Homme aux bras de feu*, paru en 1930 chez Ferenczi. » *Ibid.*, p.109.

⁵¹ À rappeler que l'anormalité/monstruosité sera établie dans le texte par le narrateur et/ou par un personnage agissant comme « discriminateur idéologique » et non par le lecteur. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1984, p.47.

famille), ses gestes (actes criminels, scandaleux ou hors normes) et/ou son environnement (allant de son habitat aux objets qui le peuplent). Pour chaque roman, une fiche de lecture a été complétée en suivant cette première grille d'analyse. À la suite de mes lectures, j'ai constaté que la majorité des romans de Rachilde remplissaient ce critère (parfois plus fortement dans certains cas) ; afin d'alléger la thèse, je me limiterai donc à ne présenter qu'un échantillonnage de ces résultats, soit les plus marquants et les plus variés, et ce, quels que soient le succès des œuvres (dont témoigne la réédition et/ou la traduction dans d'autres langues), leur bonne réception ou l'intérêt que la critique leur a porté⁵². Cette sélection me donnera l'opportunité d'effectuer une relecture – le cas échéant – de certains textes plus connus, me permettant ainsi de les extraire de leur redondance critique, et aussi de faire appel aux romans de Rachilde peu étudiés et négligés⁵³ par la critique actuelle (soit par manque d'intérêt ou par difficulté d'accès) afin de vérifier s'ils répondent, eux aussi, à la définition de ce fantastique. Pour ce faire, je me permettrai d'ouvrir les textes en profondeur, de les donner à voir surtout lorsqu'il s'agira des romans oubliés ou plus édités à ce jour, ce qui sera l'occasion de mettre en avant-plan l'écriture rachildienne, trop longtemps laissée dans l'ombre de ses propres classiques, eux-mêmes sortis de leur contexte. Ce large corpus représentatif de l'œuvre romanesque de Rachilde me permettra enfin d'avoir les assises

⁵² Édith Silve, propriétaire de la plupart des textes de Rachilde, est l'une des personnes à qui nous devons la réédition (presque exclusivement au Mercure de France) de certains de ses romans, tels que *La Tour d'amour*, *Nono* et *L'Animale*. À noter toutefois que malgré leur réédition, cela ne signifie pas pour autant qu'ils sont étudiés par les spécialistes, notamment du deuxième texte, *Nono*. Autre réédition, dans son anthologie des romans fin-de-siècle, Guy Ducrey y fait figurer un texte de Rachilde : *Les hors nature, mœurs contemporaines*. Enfin, les romans *Monsieur Vénus*, *La marquise de Sade* et *La jongleuse* ont été traduits en anglais. Pour ce qui est des études concernant Rachilde, la bibliographie figurant à la fin de cette thèse, plus précisément la section portant sur les recherches rachildiennes, témoigne justement de ce phénomène, puisqu'il s'agit, sensiblement, toujours des mêmes romans.

⁵³ On le remarque également par l'absence de réédition de ses œuvres dites « pâles ». Il peut aussi s'agir de romans rares et oubliés, tels que *La virginité de Diane*, dont je parlerai au dernier chapitre de la thèse, qui a nécessité l'aide précieuse de la Bibliothèque du Périgord afin d'en obtenir un exemplaire.

nécessaires afin de démontrer et d'illustrer, à l'aide d'exemples variés, la poétique du roman rachildien sous l'angle du fantastique du monstrueux moral.

Tout au long de ma thèse, nous verrons comment le monstre, célibataire de surcroît, est ce qui définit le fantastique de Rachilde. Fil d'Ariane de cette recherche, le monstre permettra d'ouvrir le champ d'investigation en ce qui a trait à l'œuvre romanesque de Rachilde : dans le premier chapitre, je m'intéresserai brièvement à l'évolution du genre fantastique (de son entrée fulgurante en France à sa renaissance à l'époque de Rachilde), ce qui m'amènera à définir plus spécifiquement le fantastique du monstrueux moral et à me pencher sur la façon dont il s'écrit (notamment par les rhétoriques que le genre emploie) dans la prose rachildienne. Le deuxième chapitre se consacrera à l'étude des personnages, toujours sous cet éclairage du fantastique du monstrueux moral, en débutant d'abord par la figure du monstre à la fin du XIX^e siècle, puis par la méthode d'analyse développée par Hamon, quant à la façon d'établir la monstruosité de ceux-ci, et enfin par le monstre fin-de-siècle par excellence : le célibataire, qui, chez Rachilde, est non seulement homme, mais est, de façon tout à fait inédite, femme. Pour terminer, le troisième chapitre portera sur l'étude de cette relation étroite, et aussi fantastique, existant entre les personnages monstrueux rachidiens et leur environnement, ce qui m'amènera à m'intéresser plus spécifiquement au descriptif (tant aux décors qu'aux objets), puisqu'il participe également à leur construction fantastique. Ainsi, je souhaite montrer que la question des genres sexuels ne constitue pas le seul aspect digne d'intérêt chez l'écrivaine, mais qu'elle fait partie d'une poétique plus vaste, d'un nouveau type de fantastique de monstrueux moral.

CHAPITRE I

POÉTIQUE DU FANTASTIQUE DU MONSTRUEUX MORAL

*J'ai écrit des histoires – elles sont peu morales.
En cela, elles ressemblent à la vie.
C'est même le seul contact qu'elles aient avec la vie, me paraît-il.
Rachilde, Avant-propos de Madame Adonis*

Le fantastique qui voit le jour en France au début du XIX^e siècle a radicalement changé à l'époque où Rachilde écrit et publie ses œuvres, tant sur les plans stylistique et thématique que sur celui de l'objet de peur. C'est pourquoi je rappellerai brièvement l'évolution historique du fantastique et la définition traditionnelle du genre⁵⁴, genre qui se verra métamorphosé à la fin du XIX^e siècle en France. Puis, je me pencherai sur le fantastique fin-de-siècle ainsi que sur le fantastique du monstrueux moral et tenterai de proposer une définition précise du phénomène avant de passer, à la deuxième et dernière partie de ce chapitre, à l'étude des romans rachildiens afin d'explicitier la façon dont se construit l'écriture de ce type de fantastique sous la plume de Rachilde ainsi que les techniques qui en découlent.

⁵⁴ Le sujet a été abordé plus amplement dans le cadre de mon mémoire sur Pétrus Borel. Voir le chapitre 1 de mon mémoire : Vicky Gauthier, *La subversion en tout genre : étude des Contes immoraux de Pétrus Borel*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2009 (coll. « Mémoire de maîtrise »).

1.1 Fantastique : émergence et définition

Influencé par les littératures anglaise et allemande (en particulier par les œuvres de Walter Scott et d'E.T.A. Hoffmann, celle d'Hoffmann est traduite en français dès 1829), le fantastique fait une entrée fracassante en France vers 1830 dans le domaine des arts et est rapidement adopté par bon nombre d'écrivains de cette période (Balzac, Gautier, Nodier, etc.). Intimement lié au romantisme, qui étend aussi son empire à la même époque, cette première vague fantastique verse dans l'onirisme et le surnaturel, avec tout son bestiaire chimérique (héritage aussi laissé par la littérature gothique), et remet la réalité en question (science/religion/nature/société). Toutefois, cet engouement effréné pour ce premier fantastique tend à s'effriter rapidement pour ne revenir en force que vers la fin du siècle, et ce, sous un nouvel éclairage et de nouvelles plumes, telles que Poe, Maupassant, Schwob, etc.

Obtenir un consensus quant à la définition du fantastique est, encore de nos jours, ardu. *L'irruption*⁵⁵ et *l'hésitation*⁵⁶, longtemps considérées comme étant constitutives du fantastique, laissent place, dans les études plus récentes sur le genre⁵⁷, à une définition plus

⁵⁵ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France*, 1951, p.8.

⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions Du Seuil, 1970, p.29.

⁵⁷ Celles de Joël Malrieu et de Nathalie Prince participent aussi à cette ouverture par rapport à la définition du fantastique. Voir Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Éditions Hachette, 1992 (coll. « Contours Littéraires ») et Nathalie Prince, *LF*.

large et fluide. Dans le cadre de cette thèse, j'adopterai celle de Gilbert Millet et Denis Labbé ; selon eux, le fantastique consiste :

À rendre réel ce qui semble impensable, en prenant appui sur le réalisme ou la banalité de l'arrière-plan, pour y introduire, insensiblement ou brutalement, un glissement capable de surprendre, de mettre mal à l'aise le lecteur ou le spectateur⁵⁸.

Grâce à cette définition, davantage ouverte, il est désormais possible de repenser le statut fantastique de certains textes qui ne cadraient pas tout à fait avec la définition classique et d'explorer d'autres domaines du fantastique au-delà du surnaturel, de l'effet de surprise ou de l'acception du phénomène, qu'on lui reconnaît généralement⁵⁹. Par la même occasion, ces études récentes sur le genre octroient davantage de place à la forme du roman. Bien que la nouvelle et/ou le conte soient communément vus comme les vecteurs privilégiés du fantastique, car il s'y trouve plus concentré, maximisant ainsi l'effet d'effroi propre au genre, il existe toutefois de grands romans fantastiques : par exemple, *La peau de chagrin* (1831) de Balzac, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *L'Ève future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam, *Dracula* (1897) de Bram Stoker et *Le fantôme de l'Opéra* (1910) de Gaston Leroux⁶⁰. Chez Rachilde, la forme du roman se prête tout aussi bien au fantastique, permettant une mise en place du décor et des personnages approfondie au profit d'un fantastique davantage élaboré et dissimulé.

⁵⁸ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le fantastique*, Tours, Éditions Belin, 2005, p.14 (coll. « Sujets »).

⁵⁹ Pour Millet et Labbé, des œuvres telles que *La métamorphose* (1915) de Kafka ou *Faust* (1808) de Goethe peuvent désormais faire leur entrée dans le genre fantastique. *Ibid.*, p.8-9.

⁶⁰ Voir Nathalie Prince, *LF*, p.77.

Ainsi, le surnaturel n'est plus nécessaire pour être fantastique ni la forme brève, puisque ce genre est volatile, mouvant, et s'adapte au gré des cultures et des époques⁶¹. Corollairement, l'objet de peur se déplace – tantôt disparaît, tantôt renaît – au cours des années, tributaire de l'évolution sociohistorique de l'époque dans laquelle il évolue : en passant, par exemple, par des bestiaires d'inspiration médiévale et des fantômes romantiques aux plus tangibles et terribles pulsions et inquiétantes névroses que renferme la mystérieuse âme humaine⁶².

1.1.1 Le fantastique à la fin du siècle

*La décadence est une fabrication de monstres, une tératogonie ;
Décrivons tour à tour les deux familles de monstres
– monstres narcissiens d'introspection et monstres d'outrance –
Dont accouche la conscience en faillite.
Vladimir Jankélévitch, La décadence*

Autour de 1860-1880, un retour du fantastique s'opère avec un souffle de renouveau : celui du vice, de la cruauté et de la perversité tirant ses sources dans le développement des sciences humaines (notamment avec l'émergence de la médecine positiviste et expérimentale et de la psychiatrie) ainsi que des sciences occultes (magnétisme, spiritisme, etc.), qui ont su offrir de nouveaux sujets d'effroi aux écrivains fantastiques. Grandement influencé par le décadentisme, le fantastique fin-de-siècle se laisse tenter par tout ce qui est « mauvais goût,

⁶¹ Nathalie Prince, *LF*, p.106.

⁶² *Ibid.*, p.106.

bizarrerie, enflure⁶³ » et développe un intérêt marqué pour la « corruption et la monstruosité⁶⁴ ». L'objet de peur fantastique se déplace de l'extérieur vers l'intérieur, plus précisément de l'objet vers le sujet, puisque la folie peut, dorénavant et à tout instant, surgir en l'être humain⁶⁵. La confiance de l'être humain en l'*autre*, voire en lui-même, se voit ébranlée au tournant des XIX^e et XX^e siècles ; le surnaturel quelque peu oublié laisse plutôt place à des individus marginaux et excentriques (des femmes terrifiantes, des fous misanthropes, des meurtriers aux visages déformés errant dans les rues sales et glauques de la ville, etc.).

Dès lors, ce fantastique devient, selon Prince, un fantastique de l'inadmissible, plus précisément un *fantastique du monstrueux moral*, repoussant les limites de l'entendement ; ce que la raison ne peut tolérer ni admettre devient le sujet de prédilection de cette tendance, dont « le frisson repose [désormais] sur un sentiment de démesure ou de vide, d'excès ou de scandale⁶⁶. » Prince pose le constat que l'objet de peur fantastique à la fin du XIX^e siècle se situe dans « une raison morale dont les lois paraissent tout à la fois bafouées et perverties [par] d'inquiétantes expériences sexuelles explorées⁶⁷ ». Nous l'avons vu en introduction, Prince accole ce fantastique à Rachilde, mais sans réellement pousser plus loin ce constat ni définir en détail ce qu'elle entend par « monstrueux » et « moral ». C'est pourquoi, je tenterai

⁶³ Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », dans *Baudelaire*, Paris, Klincksieck, 1986 [1862], p.80.

⁶⁴ *Ibid.*, p.80.

⁶⁵ Nathalie Prince, *LF*, p.58.

⁶⁶ *Ibid.*, p.59.

⁶⁷ *Ibid.*, p.58.

d'expliciter davantage le fantastique du monstrueux moral pour ensuite plonger dans l'étude des romans de Rachilde.

1.1.2 Le fantastique du monstrueux moral

*La décadence, c'est la volonté de l'expression à tout prix,
La furie de l'expression.
Vladimir Jankélévitch, La décadence*

Afin d'étayer le concept de fantastique du monstrueux moral, je me pencherai ici sur les recherches de Foucault en ce qui concerne le monstre. De même, je considérerai la définition de Foucault en ce qui a trait à la morale, que Prince ne définit pas dans son ouvrage sur le fantastique :

Par *morale*, on entend un ensemble de valeurs et de règles d'action qui sont proposées aux individus et aux groupes par l'intermédiaire d'appareils prescriptifs divers, comme peuvent l'être la famille, les institutions éducatives, les Églises, etc.

[...]

Mais par morale, on entend aussi le comportement réel des individus, dans son rapport aux règles et valeurs qui leur sont proposées : on désigne ainsi la manière dont ils se soumettent plus ou moins complètement à un principe de conduite, dont ils obéissent ou résistent à un interdit ou une prescription, dont ils respectent ou négligent un ensemble de valeurs ; l'étude de cet aspect de la morale doit déterminer comment, et avec quelles marges de variation ou de transgression, les individus ou les groupes se conduisent en référence à un système prescriptif qui est explicitement ou implicitement donné à leur culture et dont ils

ont une conscience plus ou moins claire. Appelons ce niveau de phénomènes la *moralité des comportements*⁶⁸.

Dans ses *Anormaux*, Foucault dénombre deux types de monstres : le monstre par abus de pouvoir (prince, seigneur, mauvais prêtre, moine coupable) et le monstre d'en dessous (monstre revenant à la nature sauvage : brigand, homme des forêts, brute avec son instinct illimité), que l'on retrouve dans les romans d'Ann Radcliffe et du Marquis de Sade, où le couplage de ces deux types est fréquent⁶⁹. Foucault insiste sur le fait que le monstre, menaçant dans son existence même et dans sa forme, n'est pas qu'une nature intensifiée ou plus violente que les autres, il « est [aussi] un individu à qui l'argent, ou encore la réflexion ou encore la puissance politique, donnent la possibilité de se retourner contre la nature⁷⁰ ». Cet *excès de pouvoir* (ou ce surpouvoir) a également pour effet, selon Foucault, de retourner la nature contre elle-même, aboutissant à son autodestruction pour n'être plus qu'une sorte de « fureur monstrueuse s'acharnant non seulement sur les autres, mais sur elle-même⁷¹ ». Le monstre constitue donc une entité dérangeante tant par sa position sociale (dominante et/ou marginale) et ses actes immoraux que par son existence même au sein de la nature (difformité physique) et de la société (difformité morale) et les remet ainsi en cause. Il existe également le criminel monstrueux, le criminel-né, qui n'a jamais souscrit au pacte social. Il serait alors davantage un anarchiste, repoussant le pacte social et entourant le corps social, qui ne le reconnaît pas comme faisant partie de lui-même⁷². C'est donc dire que le monstre peut le devenir ou l'être intrinsèquement. Une grande partie des personnages romanesques

⁶⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1994 [1984], p.36-37 [que je nommerai désormais *HSII*].

⁶⁹ Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999, p.92 [que je nommerai dorénavant *LA*].

⁷⁰ *Ibid.*, p.93.

⁷¹ *Ibid.*, p.93.

⁷² *Ibid.*, p.89.

rachildiens correspond à la définition de ce criminel-né : plusieurs romans mettent en scène la genèse de cette monstruosité, notamment dans *La marquise de Sade*, *L'Animale* et *Minette* – romans où les héroïnes naissent anormales et dans d'étranges conditions et dont l'enfance est marquée par des comportements bizarres et même immoraux. Il en sera question lors du second chapitre de la thèse. Pour l'heure, les conceptions foucaldiennes de la morale et du monstre, ainsi que ses multiples facettes, nous permettent d'établir une définition du fantastique du monstrueux moral féconde pour l'analyse des romans de Rachilde qui suivra.

Un élément tout aussi essentiel à considérer dans cette étude des romans rachildiens est la question de l'écriture de ce fantastique du monstrueux moral, c'est-à-dire de sa poétique. Prince développe une définition de la poétique fantastique qui oscille, selon elle, « entre deux excès contraires : la rhétorique de la suggestion [et] la rhétorique de la monstration⁷³ ». Toutefois, elle ne l'applique pas spécifiquement à Rachilde, préférant prendre plutôt pour exemples les grands auteurs classiques du fantastique, tels que Poe ou encore Maupassant, alors que ces stratégies d'écriture fantastique y sont bien présentes. Dans le roman rachildien, l'objet de peur inadmissible et scandaleux peut demeurer suggéré et contenu dans une absence de sens, notamment au moyen de points de suspension et de phrases syncopées ; parfois il peut être exposé grâce à un excès descriptif versant dans un trop-plein de détails sanglants et cinglants hyperboliques, comme le montrera la deuxième partie de ce premier chapitre. Stead, dans *Le monstre, le singe et le fœtus*, affirme à ce propos que « le monstre n'est pas seulement forme hybride qui révolutionne l'ordre naturel [...],

⁷³ Nathalie Prince, *LF*, p.69.

mais alliance de mots ou de lettres mettant en péril le sens⁷⁴ ». De fait, l'objet de peur fantastique, ou l'élément dérangeant, *é-norme*⁷⁵, peut se dérober derrière les phrases pour ne se laisser qu'entre-apercevoir, par instants, tant aux personnages le rencontrant qu'au lecteur lui-même – ou au contraire se laisser voir au point que sa surprésence descriptive excessive crée un flou, une polysémie. La force et la capacité d'inquiétude du monstre, et donc du monstrueux, résident alors dans son inintelligibilité immanente, ce dont se charge l'écriture fantastique, esthétique à la fois de la monstration et de la pénombre. Par conséquent, l'écriture fantastique devient elle-même un phénomène fantastique, un *texte monstre*⁷⁶, puisqu'elle n'arrive pas à dire, à nommer, complètement le monstrueux, laissant un vide interprétatif et ontologique que ce soit via la rhétorique de la suggestion ou celle de la monstration.

Autre concept primordial à l'édification d'une définition du fantastique du monstrueux moral : la contamination destructrice du monstre. Foucault l'évoquait en ce qui concerne l'impact du monstre sur la nature, concept primordial puisque la rencontre de l'individu avec l'élément monstrueux a des effets. Qu'il soit question de vampires, de revenants, de criminels, de pervers, etc., le monstrueux contamine ce qui l'entoure, c'est-à-dire les autres personnages, mais aussi la nature et la société qui se refusent à son existence. Je montrerai dans la thèse que les romans de Rachilde mettent souvent en scène cette contagiosité monstrueuse entraînant soit la création d'un nouveau monstre rejeton (comme c'est le cas dans *La Tour d'amour* avec le personnage de Jean Maleux ou dans *Monsieur*

⁷⁴ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.70.

⁷⁵ Marie-Hélène Larochelle (sous dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p.XIII [que je nommerai dorénavant *MML*].

⁷⁶ Nathalie Prince, *LF*, p. 68.

Vénus avec Jacques Silvert ou encore Bruno Maldas dans *Nono*), soit la supplantation de la nature – ou son rétablissement (notamment dans *Les hors nature* avec les frères de Fertzen). Par ailleurs, cette contamination peut également avorter (ou sembler avorter), mais uniquement au bon vouloir du monstre lui-même, puisque le propre du monstre est de charmer par son étrangeté et son discours novateur, tout en parasitant les autres. On le retrouve dans *Le grand saigneur* et *La jongleuse*, où les deux personnages monstrueux se suicident afin de permettre à l'aimé(e) de (sur)vivre.

Ainsi, une définition provisoire du fantastique du monstrueux moral peut d'ores et déjà être esquissée : il consiste à l'expérimentation (ou la représentation) de l'extrême par la figure du monstre, habitant les marges tant sociales que naturelles ; il met en scène l'anormalité et la corruption qui découlent de son contact, et ce, au moyen d'une poétique de l'ambivalence, du clair-obscur, créant un réseau métaphorique complexe et montrant l'impuissance du langage à décrire cet innommable, ce monstrueux, ce qui renforce l'idée d'une réalité soudainement poreuse et sans limites. Issu de la Belle Époque et de son décadentisme, ce fantastique côtoie le mauvais goût⁷⁷ et les bizarreries en tous genres et expérimente toutes sortes d'avenues tant thématiques, que stylistiques et génériques. Par conséquent, il s'agit d'un fantastique *réel*⁷⁸ (car il n'est pas question ici de créatures clairement surnaturelles ni d'objets prenant vie), dont l'élément monstrueux – personnage,

⁷⁷ Je me réfère ici à la définition de mauvais goût de Denis Mellier qu'il définit comme suit : « Le "mauvais goût", c'est l'abandon à un usage immodéré des tropes, des trucs et des effets spéciaux, c'est l'absence de discernement et d'équilibre dans les moyens à employer pour représenter. Le "mauvais goût", si souvent mis en avant dans la réception des fictions populaires, c'est en fait une fascination sans réserve pour le simulacre qu'offrent les formes disponibles, [...] un échauffement certain, une surchauffe de la machinerie rhétorique, un emballement de la représentation. » Denis Mellier, *op.cit.*, p.230-231.

⁷⁸ Nathalie Prince, *LF*, p.55.

élément de la nature (environnement), écriture, descriptif, objet, etc. – dérange, scandalise, par sa présence et entraîne un doute quant à son existence, sa nature et sa place au sein de l'univers romanesque.

La suite de ce chapitre se consacrera à la façon dont s'écrit le fantastique du monstrueux moral (techniques d'écriture et procédés stylistiques employées par Rachilde pour créer l'effet/le phénomène fantastique constituant ainsi sa poétique) et comment celui-ci s'articule dans ses romans, ce qui nous permettra dans les chapitres suivants de pénétrer progressivement et plus profondément dans la prose rachildienne – afin d'en dégager une poétique spécifique à son œuvre – en se penchant successivement sur l'étude des personnages jugés monstrueux par les pairs ou la voix narrative (actions, discours, comportements, etc.) ainsi que sur leur environnement et leur habitat (descriptions, habitat, possessions, etc.).

1.2 Le *dire-monstre*⁷⁹ : de la suggestion à la monstration

*À quoi distingue-t-on toute décadence littéraire ?
À ce que la vie n'anime plus l'ensemble.
Le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase,
La phrase déborde et obscurcit le sens de la page,
La page prend vie au détriment de l'ensemble :
– Le tout ne forme plus un tout.
Friedrich Nietzsche, Le cas Wagner*

Dans le cadre d'un numéro de la revue *Tangence* dédié à la problématique du monstre, Marie-Hélène Larochelle emploie le *dire-monstre* comme concept fédérateur des différents articles du dossier. Larochelle y définit le terme *dire-monstre* comme le fait de donner la parole au monstre, sur le plan du discours social, et comme une métaphore permettant de rejoindre une « posture qu'adopte la littérature qui se prétend, ou se veut, différente⁸⁰ ». Certes, le *dire-monstre* peut être entendu comme cette parole donnée au monstre, puisque ce dernier tient un certain discours – le plus souvent amoral –, mais il ne doit pas se limiter qu'à cet aspect énonciatif. Il est nécessaire, voire primordial, d'ouvrir cette définition à la notion d'écriture du monstre, c'est-à-dire à la façon dont il s'écrit, est décrit, présenté (mon·s·tré) au sein du récit, élément tout aussi important, sinon davantage, que sa prise de parole, puisque, pour que le monstre advienne dans un texte – avant même que celui-ci prenne la parole –, toute une poétique, un réseau de descriptions, de tropes, d'images, de styles et de topos, est mise en place pour son avènement tératogonique et, donc, fantastique. C'est pourquoi, en plus de cette première définition émise par Larochelle, j'envisagerai également

⁷⁹ Expression empruntée à Marie-Hélène Larochelle de la revue *Tangence*, *Le dire-monstre*, Rimouski et Trois-Rivières, n°91, 2009 [que je nommerai dorénavant *D-M*].

⁸⁰ *Ibid.*, p.7.

le *dire-monstre* en tant qu'écriture (poétique) propre au fantastique fin-de-siècle – et, donc, celui de Rachilde, soit le fantastique du monstrueux moral. À ce propos, Denis Mellier, dans *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur* (1999), rappelle les origines étymologiques⁸¹ du mot « monstre » qui convoquent d'emblée la notion d'écriture : celui-ci provient du latin *monstrare* (montrer), mais aussi *monere* (désigner). Ainsi, le monstre est « spectaculaire par sa singularité, on l'exhibe dans les cirques et l'on fait de son altérité terrifiante, grotesque ou embarrassante, au-delà de son effet de spectacle, un symbole ou une allégorie : le monstre désigne et fait signe⁸² ». Plus encore, « à la fois spectacle et index d'un discours et d'une interrogation sur l'autre⁸³ », le monstre en vient à envahir l'espace de l'écriture, à le corrompre même. Dès lors, le phénomène fantastique et monstrueux prend de l'ampleur, résultant d'un *texte monstre*⁸⁴. L'indicible⁸⁵ y règne en maître, menant, au final, à une impossibilité d'écrire (ou à une écriture de l'impossible), à une déficience de la langue. L'étude des différentes stratégies discursives constituant le *dire-monstre* chez Rachilde le montrera.

Il ne suffit pas de parler de revenants, de meurtres horribles ou d'actes scandaleux pour obtenir l'effet fantastique ; les peurs et les dégoûts, déjà nombreux, varient et évoluent

⁸¹ Denis Mellier, *op.cit.*, p.254. Il en va de même pour Marie-Hélène Larochelle dans *MML*, p.XIII : « Métaphoriquement, le monstre (*monstrum*) c'est l'écriture qui montre et se montre, qui attire l'attention. »

⁸² Pierre Lurbe, « Du spectaculaire au spéculaire : étude de *The Shadow Over Innsmouth* », dans *Le monstrueux dans la littérature et la pensée anglaises : actes du colloque d'Aix-en-Provence, 19-20 avril 1985*, Aix-en-Provence, CIRA, n°6, PU Provence, 1985, cité par Denis Mellier, *op.cit.*, p.254.

⁸³ *Ibid.*, p.254.

⁸⁴ Nathalie Prince, *LF*, p.68.

⁸⁵ L'indicible constitue cette tension d'expérience du vide et de l'inaboutissement du langage : « ce que j'ai à dire est tellement à dire, que pour pouvoir le dire, je feins de ne pouvoir le faire. » Voir Denis Mellier, *op.cit.*, p.267. De même, à la page 255, l'auteur soulève qu'indicible et innommable sont le plus souvent à penser comme étant des synonymes.

au fil des modes et des époques – vraisemblablement, ce qui effrayait au XIX^e siècle est fortement différent de ce qui effraie au XXI^e siècle. Dès lors, la clé de l'efficacité du fantastique doit se trouver autre part :

C'est le texte qui fait peur et ce n'est pas le thème [...] qui explique l'émergence de l'émotion fantastique ; c'est essentiellement le texte, sa structure, sa poétique, qui va susciter brutalement ou par petites touches, une frayeur, un effroi, une angoisse. [...] Le fantastique tient essentiellement à sa façon d'écrire. [...] L'événement fantastique n'est rien sans son avènement poétique⁸⁶. [J.S.]

Bref, le fantastique relèverait davantage de stratégies discursives, d'une poétique donc, plutôt que d'un motif ou d'un sujet fantastique intrinsèquement terrifiant. Diverses études sur le genre fantastique – en particulier celles de Prince et de Mellier – soulèvent le fait que le fantastique oscille entre deux procédés discursifs antinomiques de représentation de l'élément terrifiant ou scandaleux, soit entre la rhétorique de la suggestion (retenue, impossibilité à nommer) et la rhétorique de la monstration (excès, débordement de la langue) : l'une agissant au moyen d'effets de sourdine, l'autre au moyen d'effets de *surdire*⁸⁷, toutes deux œuvrant conjointement afin de susciter l'émotion, l'effet, propre au genre. Bien qu'elles soient présentées séparément dans le cadre de cette étude, il ne faut pas les considérer comme s'excluant systématiquement l'une l'autre⁸⁸. Bien au contraire, elles peuvent travailler de concert au sein d'un même récit à la construction de l'effet fantastique, en jouant tour à tour sur des procédés discursifs de retenue et d'excès. Le phénomène fantastique s'écrit et se développe particulièrement sur le jeu des apparences, des masques, de l'ambivalence,

⁸⁶ Nathalie Prince, *LF*, p.66-67. Lorsque je voudrai insister sur certains mots ou phrases dans un extrait cité, je soulignerai ledit passage et emploierai dans le corps du texte l'abréviation [J.S.] pour « je souligne », tel que fait dans cet extrait-ci. De ce fait, tout italique présent dans une citation sera de l'auteur lui-même.

⁸⁷ *Ibid.*, p.69.

⁸⁸ Denis Mellier, *op.cit.*, p.132.

du clair-obscur, tantôt se dévoilant explicitement, tantôt se dissimulant, d'où l'importance de penser ces deux rhétoriques comme faisant partie d'une seule et même poétique du fantastique.

Regardons maintenant dans le détail en quoi consiste chacun de ces procédés discursifs fantastiques et comment ceux-ci prennent forme dans les romans de Rachilde, où l'inadmissible, l'inconcevable, le scandaleux se manifestent en éléments transgressifs moraux (pratiques sexuelles dépravées, crimes divers, etc.), naturels (animaux devenus sauvages, nature déchaînée, etc.) et/ou en créatures frôlant le surnaturel (vampires, loups-garous, etc.), et ce, au moyen d'une écriture dont le sens – ou l'objet à scandale – ne cesse d'osciller entre le dicible et l'indicible.

1.2.1 La rhétorique de la suggestion : stratégies discursives de la retenue

Cela va sans dire, la rhétorique de la suggestion est la plus employée chez les écrivains fantastiques ainsi que la plus traitée et étudiée par la critique littéraire –contrairement à celle de la monstration. Ne pas dire, laisser le discours en suspens, produit un flottement, un inconfort, une incompréhension par rapport à l'objet de peur en question, à son existence même. De plus, le fait que le personnage, faisant la rencontre dudit objet ou de ladite créature, soit incapable de le nommer, de le décrire (ou éprouve de la difficulté à le faire à cause de

son état physique et/ou mental ou toute autre condition altérant sa capacité à témoigner avec exactitude de ce qu'il a vu) ou même de prononcer un seul mot a pour effet de créer cette ambiance fantastique déstabilisante et inquiétante. Spécifiquement, cette rhétorique de la suggestion est celle de la litote, de l'euphémisme – bref, de toute figure de style d'atténuation prônant le demi-mot et le silence. Elle fonctionne au moyen d'une économie de mots : utilisation – voire, par certains moments, abus – de phrases courtes et saccadées, de points de suspension⁸⁹, d'interjections, de modalités exclamative et interrogative, de blancs typographiques, de répétitions et de tirets⁹⁰, visant à montrer, voire à mimer (*mimésis*) textuellement la panique, la détresse et la peur du personnage témoin du phénomène fantastique. L'emploi de l'italique est aussi à considérer comme une stratégie discursive dans le cadre d'un récit fantastique ; il permet d'attirer l'attention sur certains passages clés (mots – inventés ou non – et/ou phrases), d'accentuer l'étrangeté du phénomène et de jouer sur son ambivalence significative (Quel est véritablement le sens de cet italique ? Pourquoi est-il utilisé ici ?), contribuant ainsi à la fantasticalité du texte⁹¹. De fait, tout est mis en œuvre pour montrer/imiter un discours qui s'emballe, divague, face à l'impossibilité, à l'inintelligibilité d'un phénomène fantastique dans l'univers pragmatique et ordonné du personnage qui en est témoin. C'est la déficience du langage devant l'indicible, l'innommable qui est ici convoquée et privilégiée. En effet, ces stratégies discursives de la retenue – que Prince nomme « trous

⁸⁹ Jean de Palacio, dans son ouvrage *Le silence du texte. Poétique de la décadence*, souligne que « le procédé du texte lacunaire, fait de mots clairsemés sur une trame de points, et n'offrant plus qu'un sens douteux ou problématique, apparaît de plus en plus fréquent à l'époque. » L'auteur considère également l'usage des points de suspension comme une démarche « manipulatrice et mutilante. » Voir Jean de Palacio, *Le silence du texte. Poétique de la décadence*, Leuven, Peeters, 2003, p.51 et 53 (coll. « La République des lettres 9 ») [que je nommerai désormais *ST*].

⁹⁰ Nathalie Prince, *LF*, p.69-70.

⁹¹ À noter que l'italique peut desservir l'une et/ou l'autre de ces rhétoriques selon le contexte d'utilisation et l'effet souhaité par l'auteur.

du sens⁹² » – révèlent l’horreur, l’exacerbent et laissent place à un vide imaginaire prêt à être comblé. « Langage oblique », comme le qualifie Irène Bessière dans *Le récit fantastique : la poétique de l’incertain* (1974), le fantastique peut alors « se définir comme une technique d’évasion sémantique ; le système de dénotation commande l’inachèvement narratif et l’incertitude des signes, il produit ce blanc auquel s’identifie l’improbable, parce qu’il évite de nommer un sens⁹³. » La rhétorique de la suggestion consiste donc à dire/montrer partiellement le phénomène fantastique (voire à ne pas le nommer du tout, puisque son existence, sa présence, est improbable, insensée) et à laisser un blanc, un vide interprétatif, une absence de sens. Cette tension du discours de l’impossible et de l’impossibilité du discours (ce paradoxe de dire ce qui ne peut être dit) est le point d’ancrage de cette rhétorique. En effet, selon Mellier,

L’indétermination atteint les conditions même de l’énonciation et de la textualité : cohérence problématique des métarécits et des enchaînements des voix, contradictions des informations et des témoignages, ambivalence des énoncés, fragmentation et montage complexe des séquences narratives⁹⁴.

Cette indétermination, cette impossibilité de signification stable et univoque, permet à l’auteur de signifier le trouble du personnage témoin du phénomène fantastique ainsi que son incapacité (ou sa difficulté) à décrire adéquatement et totalement ce qu’il voit. C’est donc dire que « s’il est une fantastique du texte, elle réside dans le fait que l’ambivalence qui travaille le jeu des hypothèses né du récit s’exprime dans la forme même du texte et non dans son argument⁹⁵. » Tout élément textuel est ainsi mis à contribution pour qu’advienne

⁹² Nathalie Prince, *LF*, p.70.

⁹³ Irène Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l’incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p.184 (coll. « Thèmes et textes »).

⁹⁴ Denis Mellier, *op.cit.*, p.125.

⁹⁵ *Ibid.*, p.131.

l'indétermination lorsqu'il est question d'un récit fantastique. Voyons maintenant comment cette rhétorique se concrétise dans la prose de Rachilde à l'aide d'exemples significatifs.

À la lumière des romans rachildiens étudiés, l'objet de peur inadmissible et scandaleux apparaît, par moments, suggéré et contenu dans une indétermination, érigée au moyen de la rhétorique de la suggestion, soit par l'utilisation, notamment, d'interjections, de modalités interrogatives et exclamatives, de points de suspension et de phrases syncopées, mais aussi par l'emploi de l'italique. Par exemple, dans *La Tour d'amour*, le personnage principal, gardien de phare, Jean Maleux, est peu à peu gagné par la folie, perdant chaque jour la capacité de parler et même d'écrire, état dégénératif dû à son isolement extrême du reste du monde. Ses ultimes paroles – qui clôturent d'ailleurs le roman – sont brèves et entrecoupées par des signes de ponctuation (virgules, points de suspension et d'exclamation) ; elles se font haletantes pour s'éteindre dans le silence, le vide et la folie : « ...Et je suis fou, car je n'espère plus rien, je n'attends plus rien...pas même la belle noyée de la marée montante !... » (*LTA* : 169) Ces blancs, ces points de suspension, sont alors prêts à être investis, à avoir un sens pour en tirer une conclusion, voire plusieurs, en ce qui concerne le sort de Jean Maleux et la signification de ces *trous de sens*. Le même phénomène de vide fantastique (déficiency du langage) est observable dans *La jongleuse*, où Léon Reille, horrifié par Éliante, assiste à une scène d'onanisme à l'aide d'une amphore antique de taille humaine : « C'est scandaleux ! Là...devant moi...sans moi ? Non, c'est abominable ! » (*LJ* :

51) Là aussi, le texte se tait – à l’instar du personnage de Léon Reille, incapable d’en dire davantage – et laisse place à l’imagination du lecteur⁹⁶.

Enfin, un dernier exemple représentatif de l’usage de la ponctuation afin de servir la rhétorique de la suggestion se trouve dans le roman *Madame Adonis* qui présente également une longue série de points de suspension mettant un temps d’arrêt à la narration du récit et imposant un flou quant à ce pronom *lui* (s’agit-il de Marcel(le) ou de Louise ?), ce qui permet à cette scène d’amour entre femme et femme travestie en homme toutes les interprétations possibles :

Il était bien tard pour lui recommander la sagesse ! Les lampes
s’éteignirent. La robe glissa sur le
tapis.....
... À minuit, Louise, brisée de fatigue, les joues brûlantes, les
yeux battus, rentrait chez elle.
[...]
En se glissant dans son lit tout froid, elle éclata en larmes. La faute
était commise...et quelle faute ?...un vrai crime : l’abdication de
toutes les pudeurs !...
– C’est cela, un amant, se répétait-elle, se fourrant sous son
oreiller, c’est donc cela⁹⁷ !

(*MA* : 223-224)

La relation homosexuelle entre femmes est ici celée, passée sous silence et dissimulée sous les points de suspension, dont l’aboutissement n’indique en rien si Louise est ou non

⁹⁶ Autre exemple de l’emploi des points de suspension dans un cas d’horreur, dans *Monsieur de la nouveauté*, le dernier chapitre du roman s’achève par la mort d’un nouveau-né et est sans cesse entrecoupé par des points de suspension, imitant la déroute des autres personnages voyant la mère, Rose, interrompre leur fête de Noël avec le cadavre de son enfant (issu d’une relation hors mariage avec l’hôte de la fête, Louis Rainaud). L’étrangeté du passage est renforcée par plusieurs extraits du cantique de Noël, *Minuit chrétien*, ce qui n’est pas sans ironie, puisque ce cantique annonce plutôt la naissance de l’enfant Jésus, le sauveur. Voir Rachilde, *MN*, p.408-418.

⁹⁷ La mise en page de l’extrait reproduit exactement celle présentée dans le roman *Madame Adonis*.

complice du secret de Marcel(le). La fin du roman de Rachilde semble nous indiquer le contraire : puisque Louise s'évanouit immédiatement après que son mari Louis ait assassiné l'amant de sa femme, Marcel Carini, qui était en réalité Marcelle Désambres, sa maîtresse à lui :

La jeune femme [Louise] s'élança vers l'agonisant, le sang ruisselait de la blessure, elle écarta son veston, son gilet, sa chemise, elle voulait mettre ses lèvres sur la plaie béante, et mourir ainsi dans une suprême volupté. Soudain, ses cheveux se hérissèrent ; elle frémit de tous ses membres...la poitrine de Marcel Carini était une poitrine de femme.

– Ma maîtresse ! rugit Louis au comble de la stupeur.
Il venait de frapper Marcelle Désambres, sa maîtresse.....
Louise s'évanouit⁹⁸.

(*MA* : 290)

Est-ce la découverte de sa relation homosexuelle avec Marcelle qui fait perdre pied à Louise ou est-ce la découverte de l'adultère de son mari Louis ? L'ambiguïté règne d'un bout à l'autre dans ce roman en chiasme, non seulement par le titre déjà évocateur de *Madame Adonis*, les différents jeux de travestissements et de doublage entre les protagonistes (prénoms doublés qui se font écho et sèment d'autant plus la confusion : Louis, Louise ; Marcel, Marcelle), mais aussi par « l'agencement textuel [et] par les silences équivoques des points de suspension⁹⁹. » Dominique D. Fisher affirme dans son article sur *Madame Adonis* que « les scènes d'amour entre Marcelle Désambres et Louis ne sont pas barrées par des points de suspension mais font au contraire l'objet d'une description où la séduction s'avère brutale, forcée, compétitive et voire même violente¹⁰⁰. » Bien que la dernière partie de cette

⁹⁸ La suite du texte confirme l'abattement complet de Louise qui est comparée à « un enfant endormi », puis à « un cadavre », de telle sorte que Louis ne sait plus qui il transporte, Marcelle ou Louise. Rachilde, *MA*, p.290-291.

⁹⁹ Dominique D. Fisher, « À propos du "Rachildisme" ou Rachilde et les lesbiennes », *Nineteenth-Century French Studies*, vol.31, n°3&4, 2003, p.301.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.302.

affirmation soit vraie – c’est-à-dire que la relation entre Marcelle et Louis est plus orageuse et violente que celle entre Marcel et Louise (exposée lors de préliminaires) –, la première m’apparaît discutable, puisque la relation entre Marcelle et Louis est maintes fois interrompue par des points de suspension :

– Tais-toi, Marcelle, je ne suis pas un lâche... Je ne te prendrai pas de force, bien que tu le mérites pour tes cruautés atroces... Marcelle, je t’en supplie !... Elle haletait.
– Tu es un enfant ! finit-elle par lui dire au milieu d’un spasme.....

(*MA* : 231)

C’est donc dire que toute relation sexuelle, au même titre que les moments d’horreur ou de scandale, se dissimule chez Rachilde derrière un voile, et ce, au moyen de la rhétorique de la suggestion (ici à l’aide d’éléments de ponctuation). Certes, cette stratégie constitue une protection contre la censure de l’époque, mais aussi – et peut-être surtout – alimente un jeu d’ambivalences et de non-dits. Rachilde se sert constamment dans son œuvre de cette technique afin de maintenir dans un clair-obscur la monstruosité qui constitue l’essence même de son œuvre.

En plus de la ponctuation, la rhétorique de la suggestion peut avoir recours à l’état mental du personnage témoin du phénomène fantastique, par exemple la folie (souvent croissante au cours d’un récit fantastique) ou tout autre état physique ou mental aliénant (état de rêve ou cauchemar, état second, transe, hallucination, etc.), comme façon de montrer son impact sur ce dernier et d’inscrire le témoignage du personnage affecté dans l’ambivalence, positionnant sa crédibilité du côté du doute et de la controverse. De cette façon, le seul accès,

le seul point de vue disponible, dont dispose le lecteur pour appréhender le phénomène fantastique est celui altéré d'un personnage témoin du phénomène. Le texte joue précisément sur ce point avec la rhétorique de la suggestion afin de créer un effet de peur fantastique, en même temps qu'une fuite du sens et de la réalité. Par exemple, à la fois dans *La Tour d'amour*, *La jongleuse* et *Le meneur de louves*, il est question d'une expérimentation (exposition) du phénomène terrifiant lors, respectivement, d'épisodes d'hallucination, de cauchemar et de fièvre, venant ainsi troubler et ébranler toute interprétation stable/certaine et univoque dudit phénomène. Avec cette rhétorique, Rachilde provoque l'ambivalence, et ce, sur deux niveaux : d'une part, il y a une insistance sur le non-sens et l'ambiguïté du phénomène, exprimés par une impossibilité du discours (de dire ce qui est vu), et, d'autre part, un doute est instauré quant à la fiabilité du personnage témoin, souligné par son aliénation permanente ou momentanée. Au moment même où Maleux est témoin d'un acte nécrophile entre le gardien en chef du phare, le vieux Barnabas, et sa précieuse tête coupée de femme noyée, il est atteint de « vertige, [du] *délire du vent*, ou [de] l'appétit du chagrin », est « halluciné par d'étranges fantômes » et sent que « quelque chose d'inexplicable s'empar[e de lui]. » (*LTA* : 127-128) Léon Reille, dans *La jongleuse*, ne sachant plus s'il rêve ou non, puisqu'« il est très difficile de secouer un cauchemar d'amour », « trouv[e Éliante] à la fois toute nue couchée près de lui, et debout devant lui, jonglant en maillot de soie noire » (*LJ* : 253-254). Enfin, dans *Le meneur de louves*, c'est « mouillé d'une sueur froide », atteint de « fièvre » et ne sachant plus distinguer la réalité du rêve que le jeune berger Harog épie le viol collectif de la fille du roi, Basine, ce qui nous en donne une vision vaporeuse et incertaine, voire cauchemardesque (*LML* : 22). Comme on peut le constater, cette rhétorique n'hésite pas à user de l'état mental précaire des personnages pour créer une atmosphère trouble, entraînant un doute, une ambivalence, quant à l'exactitude des faits et, même, à leur

survenue. Elle joue sur la fuite du sens et de la réalité. Dès lors, le phénomène fantastique s'écrit, se donne à voir, sous l'ascendant, l'emprise d'un trouble vécu par le personnage témoin et devient par la même occasion tout aussi confus et difficile à apercevoir, à interpréter, en questionnant (en voilant) les événements racontés.

Dans un autre roman de Rachilde, *Le grand saigneur*, la rhétorique de la suggestion est utilisée pour nourrir un doute quant à la nature, l'essence véritable, du personnage principal, le marquis Yves de Pontcroix. L'indétermination ontologique dans laquelle se situe le marquis – oscillation entre dandy excentrique et créature surnaturelle (vampire) – est maintenue tout au long du récit au moyen de stratégies discursives de la retenue (propos/gestes contradictoires concernant le marquis (rumeurs, histoire familiale invraisemblable, etc.) et rétention d'informations (notamment par le docteur de Pontcroix)) et ne sera jamais véritablement résolu à la fin de ce roman¹⁰¹, bien au contraire. L'ambivalence entourant la nature de ce personnage persistera donc, le lecteur devra seul trancher la question. D'entrée de jeu, cette indétermination est déjà lisible dans le titre même du roman, *Le grand saigneur*, par l'homophonie entre seigneur/saigneur, et ce, sans qu'il soit possible de les dissocier l'un de l'autre. Les descriptions physiques et psychologiques du marquis – souvent contradictoires et ambiguës – et l'état dans lequel se trouve Marie, la jeune femme qu'il convoite, renforcent le mystère l'entourant : « Cet homme est très intelligent, très bien élevé, séduisant d'une étrange et indiscutable séduction, mais il est fou...sinon dangereux. » ; « Il la couvait de ses yeux fixes, un véritable regard de bête de proie, et, peu à peu, elle se

¹⁰¹ *Le grand saigneur* fait partie des romans peu connus de Rachilde ; il n'a jamais fait l'objet d'une réédition, et n'a jamais été perçu comme faisant partie du genre fantastique.

sentait plongée dans une ombre, un silence émouvant où passait un souffle d'épouvante. » (LGS : 94-95 ; 65) De fait, tout au long du récit, le narrateur laisse délibérément planer un doute quant à la nature – surnaturelle ou non – de Pontcroix¹⁰². À cet effet, le premier baiser de fiançailles constitue le seul geste typiquement vampirique de tout le roman, mais ne confirme nullement son appartenance au surnaturel¹⁰³. La conclusion du roman, quant à elle, ne résout en rien l'énigme que constitue le marquis. S'étant enlevé la vie, ce dernier réitère, par une lettre laissée à sa nouvelle épouse, Marie, son mensonge, à savoir qu'il n'a pas assassiné Michel. La dernière et ultime phrase du roman est laissée aux soins du docteur personnel du marquis, Henri Duhat, et épaissit, du même coup, le mystère : « Si elle [Marie] peut croire cela, et c'est possible, elle l'aimera toujours. Il [le marquis] vient de recréer *le vampire*. » (LGS : 279) Maryline Lukacher, dans son article « La vampirisation du biographique : Rachilde, *Le grand saigneur* » (1998), souligne que la création du vampire – ayant lieu à la suite du suicide de Pontcroix – s'inscrit au moyen du mensonge et place, par le fait même, le lecteur adhérent au pacte de lecture « dans la position de crédulité où se trouve Marie, tout en affirmant qu'une autre lecture est possible¹⁰⁴ ». Par conséquent, la contradiction des informations et des témoignages, l'ambivalence des énoncés et leur aspect fragmentaire, dont parlait Mellier en ce qui concerne le fantastique¹⁰⁵, sont ici mis en œuvre par Rachilde afin de nourrir cette oscillation entre « réalité » et surnaturel et, dans *Le grand saigneur*, c'est la notion même de vampire qui vacille.

¹⁰² Le même phénomène est repris par Rachilde dans *La princesse des ténèbres*, où le docteur de campagne est à la fois séduit et troublé (même effrayé parfois) par Madeleine, en proie à de fortes hallucinations, dont les descriptions valent entre une jeune fille tout simplement dépressive/hystérique ou louve possédée.

¹⁰³ Voir la citation du *Grand saigneur* à la page 147 de cette thèse.

¹⁰⁴ Maryline Lukacher, « La vampirisation du biographique : Rachilde, *Le grand saigneur* », *The Romantic Review*, volume 89, Issue 1, 1998, [version électronique non paginée].

¹⁰⁵ Voir Denis Mellier, *op.cit.*, p. 125.

1.2.1.1 Poésie de la suggestion

Un dernier élément nécessite, selon moi, d'être considéré comme faisant partie des stratégies employées par la rhétorique de la suggestion, élément auquel a recours Rachilde dans un roman en particulier, *La Tour d'amour*, afin de confiner le phénomène fantastique du côté de l'indicible, de l'indétermination et de l'ambivalence : la poésie. Pour Michel Viegnes, dans *L'Envoûtante étrangeté : le fantastique dans la poésie française 1820-1924* (2006), fantastique et poésie ne sont pas si étrangers et éloignés l'un de l'autre. Bien au contraire, ceux-ci convergent en instaurant un autre rapport au réel et à la raison. Tous deux manipulent le langage, repoussent ses limites, en le faisant sortir de sa fonction usuelle et pragmatique de référence, et ce, par « quête des suppléments de sens, exploration des marges du dicible et vision transfiguratrice des choses¹⁰⁶ ». Partageant ces mêmes effets « de turbulence qui visent à troubler, à désordonner, à reconfigurer notre relation symbiotique avec les mots et les choses¹⁰⁷ », poésie et fantastique procèdent de ce principe d'inquiétude, de trouble herméneutique, par un vouloir-dire inépuisable et un « jeu constant des équivalences, des parallélismes, des doublets¹⁰⁸. » Par ailleurs, au même titre que le fantastique provoque un sentiment d'*inquiétante étrangeté*, « le propre de la poésie fantastique est de révéler aussi une *envoûtante étrangeté*, de distiller une inquiétude féconde, qui incite à donner tout son crédit au rêve, et à comprendre pourquoi la raison ne saurait avoir

¹⁰⁶ Michel Viegnes, *L'Envoûtante étrangeté : le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, PUG, 2006, p.349 (coll. « Bibliothèque de l'imaginaire »).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.9.

¹⁰⁸ Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p.146.

toujours raison¹⁰⁹. » Ainsi, avoir recours au langage poétique afin de révéler (partiellement ou non) le monstrueux, le phénomène fantastique, fait directement appel à la rhétorique de la suggestion, puisqu'il permet de générer un certain hermétisme textuel nécessitant un effort de décryptage, dont l'issue ne sera ni assurée ni exacte ; il s'agit bien là de polysémie.

Dans *La Tour d'amour*, Jean Maleux emploie un langage fortement poétique et rythmé, rempli de métaphores, d'allégories et de phrases exclamatives et interrogatives ainsi que de répétitions – parfois rimées – de tropes, de motifs et d'images montrant, à travers le regard et l'esprit hallucinés de Maleux, Barnabas avoir une relation sexuelle avec sa tête de femme coupée (si le lecteur associe les figures allégoriques de la lune à la tête de femme et Barnabas au phare) :

... O phare d'Ar-Men ! O maison d'amour, douce maison,
effroyable geôle, berceau de toutes les hontes, caves d'où monte
le vin troublant des ivresses solitaires, douce maison secourable
aux naufragés des mers perfides, vérité de la lumière humaine
mêlée aux mensonges des étoiles, douce tour d'amour...

[...]

On ne pense plus au péché.

On ne songe plus au plaisir.

C'était un curieux combat entre *Elle*, la grande vierge, et *Lui*, le
monstre issu des ténèbres.

Elle avançait, la face pâle, très calme, refoulant le brouillard d'or
qui essayait de la rejoindre pour lui faire perdre sa raison
d'éclairer.

Peu à peu, *elle le mangeait*, en formait sa propre lumière.

[...]

... Comme elle était belle cette lune pure, perle tombée, tête
coupée, luisante du plaisir d'un autre, mais n'en disant jamais
rien...

Et le phare, sous le vent hurleur sonnant des épousailles
diaboliques, sous le vent qui pleurait de joie ou chantait de terreur,

¹⁰⁹ Sigmund Freud cité par Michel Viegnes, *op.cit.*, p.348-349.

le phare semblait se tendre de plus en plus, exaspéré dans
l'irradiation de l'impossible.

S'éteindre ?

Le droit de briller, de vivre...

Flamber plus haut ?

La destinée humaine est de brûler sur place.

... Et la lune, perle tombée, tête coupée, fière de l'absence de
son corps, s'en allait, s'en allait pudiquement, chaste et lointaine,
inaccessible, emportant le mystère d'une bouche muette qui,
peut-être, n'existe pas...

... O tour d'amour, éteins-toi ! Voici l'aube¹¹⁰ !

(LTA : 127-129)

Ce passage montre bien que la poésie tente de masquer, de voiler, le phénomène scandaleux auquel le lecteur croit qu'assiste Jean Maleux (via l'anthropomorphisme fantastique de la lune et du phare), créant ainsi un doute, une ambivalence, quant aux faits racontés. Discours hautement codé, nécessitant un certain décryptage de la part du lecteur, détenant ou non la clé de l'interprétation, la poésie devient, chez Rachilde, un moyen de faire glisser le texte – et donc l'avènement du phénomène fantastique/monstrueux – du côté de l'indétermination et de l'insinuation. Soulignons par le fait même l'usage de l'italique qui attire l'attention du lecteur sur ces mots en particulier (« *Elle* », « *Lui* », « *elle le mangeait* »), tout en n'explicitant pas davantage sa fonction et/ou sa signification dans le texte ; l'ambivalence n'en est que plus accentuée. Tout comme les autres procédés discursifs de la rhétorique de la suggestion, la poésie permet donc d'exprimer – par tout un réseau de tropes (métaphores, allégories, etc.) – cette impossibilité représentative de l'innommable, de l'indicible, rendant l'écriture d'autant plus fragmentaire, voire illisible. Enfin, le fait d'avoir recours, dans un roman, au discours poétique afin de relater le phénomène

¹¹⁰ Il est à noter que la mise en page de cette scène au sein du roman est la même que celle reproduite ici ; de même, la disposition de ce passage n'est pas sans rappeler celle d'un poème.

fantastique/monstrueux renforce d'autant plus l'étrangeté du passage, puisque le pacte de lecture du roman n'incluait pas à priori de poésie.

Intéressons-nous maintenant à son exact contraire, soit à la rhétorique de la monstration, qui fait appel à un tout autre registre de procédés discursifs, mais qui sous-tend le même objectif : troubler les frontières entre rêve et réalité au sein du texte fantastique.

1.2.2 La rhétorique de la monstration : stratégies discursives de l'excès

La question de la représentation de l'indicible dans un clair-obscur métonymique (dévoilement incomplet suffisant pour susciter horreur et terreur chez l'observateur) dans la littérature fantastique a amplement été étudiée par les théoriciens et est même devenue la clé de voûte menant à sa définition, de sorte que son exact contraire, soit la monstration et l'excès dans la représentation (dévoilement complet et total de l'élément terrifiant), ne constituerait pas un fantastique « noble » selon la critique et l'histoire littéraires, mais plutôt un fantastique carnavalesque se rapprochant davantage – et dangereusement – de la culture de masse. Dans son ouvrage, Mellier porte son intérêt sur cet aspect de la littérature fantastique en tentant de montrer qu'une représentation excessive de l'élément troublant n'altère pas pour autant l'effet terrifiant et que cette littérature fantastique n'est pas systématiquement synonyme de littérature populaire, voire bas de gamme. Pour ce faire, Mellier se penche sur l'œuvre de

l'écrivain américain Howard Phillips Lovecraft¹¹¹. L'étude de cette œuvre permet à Mellier de bien exposer l'articulation de ce fantastique de l'excès, puisqu'il s'agit d'une écriture qui met en scène l'expérience de l'innommable nommée, figurée, et ce, de toutes les manières possibles. Considéré comme un pornographe à cause de ses répétitions, sa surcharge et sa tendance à l'exhibition¹¹², Lovecraft montre tout sans retenue et verse dans l'excès et la surenchère des topos idéologiques et fantasmatiques. De fait, rendre visible la scène d'écriture (moment de grande intensité où survient/se révèle le phénomène fantastique), au lieu d'en faire le lieu d'un questionnement du texte (en se taisant ou en dissimulant), aboutirait finalement à une pornographie de l'écriture, à sa saturation, dévoilant ainsi sa rhétorique et, ce faisant, son artificialité¹¹³. À juste titre, cette rhétorique de la monstration¹¹⁴, qu'elle use à profusion le fantastique lovecraftien afin de montrer, de faire voir le phénomène fantastique, procède à l'aide de stratégies d'écriture bien précises : oxymore, prétérition, hyperbole, hypotypose, répétition, énumération, liste de synonymes, impossibilité du langage et création d'un nouveau, etc. Grâce à elles (et à toute figure d'exagération et d'excès), « on est au bord de l'écœurement, du trop-plein d'images, qui cherchent à figurer paradoxalement l'infigurable¹¹⁵. » Qu'il soit question de la description qui s'emballe dans ses excès de figuration ou de la surenchère d'adjectifs ou d'adverbes, cette rhétorique montre la possibilité du débordement de la langue, sans pour autant nuire à ses effets terrifiants et inquiétants.

¹¹¹ Mellier assoie son étude sur l'écriture de l'excès d'après les œuvres de Lovecraft, qui est celui qui a poussé le plus loin cette esthétique. Voir Denis Mellier, *op.cit.*, p.257.

¹¹² Tel que mentionné précédemment en introduction, Rachilde, lors de la parution de *Monsieur Vénus* en 1884, fut taxée du même vocable – d'écrivain pornographe – par la critique de l'époque, et ce, pour cette même question de surexposition et de surenchère détaillées (chez Rachilde, la controverse concernait le caractère sexuel et dépravé de son roman), ce qui a eu pour effet, lors de la réédition de l'œuvre en 1889 chez Félix Brossier, le retrait complet du chapitre VII et la censure d'un passage à la toute fin du roman.

¹¹³ Denis Mellier, *op.cit.*, p.347 et p.268.

¹¹⁴ Pour sa part, Jean Fabre nomme cette rhétorique le *style gras* – en opposition au *style maigre* –, qui ignore l'économie et la mesure et dont « les tenants [...] ont choisi d'épaissir leur palette pour donner plus de consistance à une vision souvent tératologique à l'intérieur du fantastique ». Jean Fabre, *op.cit.*, p.210.

¹¹⁵ Nathalie Prince, *LF*, p.71.

À l'intérieur de sa *Tour d'amour*, Rachilde emploie près d'une vingtaine de métaphores et de comparaisons monstrueuses et/ou animales différentes et variées (qu'il soit question de poisson crevé, de pieuvre, d'oiseau de proie, de porc, de monstre, etc.) dans l'ensemble du roman, qui compte cent-soixante-deux pages au total, et dont certaines sont utilisées à plus de cinq reprises, afin de définir l'inhumanité et la monstruosité du vieux gardien de phare, Barnabas. En effet, Maleux, qui est le narrateur autodiégétique du récit et qui relate son aventure via le journal de bord du phare d'Ar-Men, journal qui tient davantage du journal intime, insiste sur l'apparence de crabe de Barnabas, qu'il soit question de sa démarche ou de ses membres supérieurs (*LTA* : 38 ; 40 ; 46 ; 50). L'occurrence « crabe » apparaît quatre fois en douze pages, pages durant lesquelles Barnabas y est, en plus, successivement comparé à une mouette, à un tigre, à un loup, à un chacal et à une chouette. Cette surenchère bestiale entourant ce personnage crée sa fantastique, mais montre également son caractère indicible et impossible à force d'excès métaphoriques, de sorte que son image, quoiqu'inquiétante, devient infigurable, irreprésentable pour le lecteur ; toutes ces comparaisons aussi variées les unes des autres (animaux terrestres, animaux marins, créature mythique (sirène), etc.) provoquent un flottement, une incertitude quant à la nature, certes, inquiétante de Barnabas. Dauphiné, dans *Rachilde, femme de lettres 1900* (1985), relève également la particularité du roman *La Tour d'amour* ainsi que sa propension à l'excès :

Vampirisme, nécrophilie, l'auteur n'a pas craint la surenchère à l'horreur, mais ce qui eût pu devenir ridicule est saisissant sous sa plume. Le récit témoigne de son aptitude à adopter tous les tons, tous les langages, celui de Jean Maleux, le marin, aussi bien que celui de Raoule de Vénérande et autres aristocrates dévoyés de son œuvre¹¹⁶.

¹¹⁶ Claude Dauphiné, *R1900*, p.53. Soulignons ici le commentaire critique traditionnel de Dauphiné sur le phénomène de la rhétorique de la monstration, à savoir que la surenchère mène de toute évidence au grotesque, au ridicule, etc., chose que Rachilde aurait – semble-t-il – réussi à éviter avec sa *Tour d'amour*.

Chez Lovecraft, tout mène vers la grande scène excessive, où rien n'est plus caché et épargné au lecteur, et il en va de même chez Rachilde, notamment à la toute fin du roman *L'Animale*. Pas à pas, l'assaut du chat Lion sur sa maîtresse Laure y est explicitement représenté (il s'agit presque d'une liste détaillée de chacun des coups qu'il porte à sa maîtresse). C'est par cette rhétorique de la monstration, cet excès, cette exhaustivité dans le détail sanglant et morbide que Rachilde – pendant près de six pages – décrit avec précision et minutie cette attaque et atteint le *pathos* de son lecteur, de même que celui de son héroïne qui se contemple dans la glace, ne se reconnaissant pas de prime abord, pour ultimement se jeter dans le vide avec son chat Lion. Séquestrée et « pétrifiée », Laure retrouve Lion « cria[nt] de rage », « méconnaissable, la fourrure souillée, les prunelles sanglantes, la gueule baveuse, si maigre qu'il était comme grandi par la sveltesse fantastique de son corps » (A : 264). Au sein de ce roman, Laure est à la fois présentée en tant que créature fantastique par rapport à son entourage (on note à la fois son physique de félin et ses mœurs amoureuses étranges hors normes) et en tant que victime du fantastique par son chat Lion, qui est devenu – à la fin du récit – ce véritable monstre l'entraînant dans un ultime *accouplement bestial* qui scellera sa propre métamorphose en bête/*animale*. Je me permets de citer longuement l'attaque de Lion sur sa maîtresse afin de bien faire ressortir l'excès de cette grande scène versant dans le fantastique :

[C]e qu'elle voyait était étrangement terrible.

[...]

L'animal, à pas pénibles, saccadés, faisait le tour du lit, rôdait, son poil se hérissait sur son dos comme une crinière. Au moment où Laure se risquait hors des draps, il retrouva son élasticité, s'élança d'un bond sur la poitrine de sa maîtresse, [...] il lui sauta à la figure, lui plantant ses quatre pattes armées d'ongles puissants dans les seins, ses crocs dans la gorge.

[...]

Lion, rendu plus furieux, se mit à lui lacérer les joues, le nez, la bouche, de ses griffes et de ses crocs, à lui labourer les épaules,

les bras, arrachant des lambeaux de satin jaune quand il ne trouvait plus de lambeaux de chair. Le chat et la femme roulèrent pêle-mêle sur le tapis, dégringolant de ce lit ravagé, hurlant, glapissant, se débattant, comme tous deux possédés par une suprême rage de désespoir.

[...]

Le chat étouffa ses cris en dévorant cette bouche grande ouverte ; cela l'irritait, lui, de l'entendre se plaindre ; il lui fendit la lèvre inférieure, troua davantage la fossette charmante de son menton, cracha sa bave empoisonnée d'une fétide odeur de musc entre ses dents blanches, sur ses gencives roses, sur sa langue pourpre. Comme une boule hérissée de dards, la bête frappait partout à la fois, rien qu'en virant sur elle-même.

[...]

Lion avait vraiment l'air de se venger [...]. Il lui fallait tout détruire, tout profaner, tout marquer de son sceau, c'est-à-dire de sa griffe et de ses dents trempées de poison.

[...]

[E]lle vit, en face d'elle, prêt à bondir, un félin diabolique, un monstre inconnu, effroyable... Une bête, le museau rongé au ras des dents, le nez coupé, [...] une bête sans paupières, [...] une bête aux mamelles pendantes et fendues [...] qui se terminait en queue jaune annelée de velours. À travers son voile de sang, Laure s'était vue dans la glace.

(A : 264-268)

Cet extrait montre bien que le fait d'employer la rhétorique de la monstration n'altère en rien l'effet, la portée, horrifique et fantastique de l'attaque de Lion. Bien au contraire, la surenchère de tropes (notamment d'hyperboles) et d'images sémantiques excessives (répétitions de mêmes motifs) entraînent aussi un assaut sur le plan de l'écriture, imitant celui que subit physiquement le personnage de Laure. Il s'agit bien là d'un débordement exacerbé de la langue, où cette impression de trop-plein d'images et d'écœurement, que relevait Prince, se fait littéralement voir et sentir : rappelons, à cet effet, que le combat entre Lion et Laure se déroule sur près de six pages et culmine dans la mort des deux *créatures*.

D'autres romans de Rachilde présentent une grande scène de violence et/ou d'horreur longuement narrée faisant appel à la rhétorique de la monstration et à ses stratégies discursives. Par exemple, *Le grand saigneur* décrit l'accident de voiture de Michel – précipitée délibérément dans un ravin par le marquis –, mais surtout l'abondance de sang dans lequel le marquis finit par se vautrer – incapable d'y résister plus longtemps – jusqu'à l'arrivée des secours le lendemain matin (*LGS* : 219-223). Dans *Le meneur de louves*, la rencontre du berger-sorcier Harog avec la recluse, une nonne enfermée dans une prison sous terre depuis des lustres, verse fortement dans le surnaturel : « Il y avait là, ramené en un paquet d'os, le squelette d'une femme à genoux [...]. C'était, en effet, la recluse du monastère [...], mais chose plus épouvantable que la possible existence de son fantôme... *elle n'était pas morte !...* » (*LML* : 192) Rachilde offre aux pages suivantes une longue description physique de la recluse détaillant son horrible état de morte-vivante ; l'excès de détails rend l'image de cette recluse décharnée difficilement représentable :

Rien ne subsistait de ce qui avait dû, jadis, en faire une femme. Sa tête branlait au bout du col d'oiseau lui donnant l'aspect d'un vautour, ses dents jaunes transparaissaient au travers de la minceur parcheminée de ses lèvres. Ses yeux, virant sans cesse en boules sanglantes, pleuraient une sanie affreuse qui lui coulait le long des joues en guise de larmes. Son corps flottait sous ses anciens habits de bure écharpillés [sic] en toiles d'araignées, si troués, si usés, si limés par le contact de sa prison qu'ils avaient pris la couleur grise, et, quand elle allongea ses pieds nus vers le brasier, ils s'aperçurent qu'à la place des ongles elle montrait des végétations huileuses qui pouvaient bien être de ces champignons noirs comme il en croît sur les racines de vieilles souches. En outre, elle exhalait une affreuse odeur, un mélange de terre moisie et d'ordures humaines.

[...]

Harog saisit l'une de ses mains en pattes d'aigle, dont les griffes se recourbaient [...].

[...]

[L]a recluse hochait la tête d'une manière féroce. On sentait sourdre la haine de ses regards de braise. Elle levait ses bras, dont

on n’apercevait plus que les tendons sur les os et elle criait comme une orfraie [...].

(LML : 193-195)

Le roman *Madame de Lydone, assassin*, quant à lui, s’achève avec l’étranglement létal du personnage éponyme aux mains de son valet Taïaut (un nain muet monstrueux et dangereusement épris de sa maîtresse) – qui a auparavant reçu une balle en pleine tête – et verse dans l’horrible et le fantastique, non seulement par l’invraisemblance de la scène, mais aussi par la façon dont elle est racontée, et ce, sur plusieurs pages. Sentant sa mort approcher, la comtesse de Lydone souffre pendant plusieurs jours d’insomnie (ou de « l’antichambre de la mort », comme nous dit le texte (*MdL* : 211)) et le narrateur brosse l’atmosphère en vue de la scène finale : « Il ne s’agit pas de la vulgaire peur du cambrioleur, de la terreur de l’humain ni de la peur du surnaturel, de l’inhumain, il s’agit de la peur toute seule, de la peur sans nom, de ce qui ne s’explique jamais. » [J.S.] (*MdL* : 211) La suite du récit décrit avec précision la chambre jetée dans la pénombre de la nuit et prend des traits de plus en plus fantastiques ; sa logeuse est peu à peu envahie et tourmentée par cette *peur sans nom*, redoutant sa mort sans savoir quand ni comment cette dernière frappera. L’usage de superlatifs et de l’adjectif « inexplicable » fait également partie de la rhétorique de la monstration qu’emploie le fantastique ; quoiqu’ils expriment l’excès et l’extrême, ils connotent tout de même l’idée d’une limite au niveau du langage : les mots manquent et n’arrivent pas à dire ce qui est vu ou vécu. Il s’agit d’une pratique très courante chez Lovecraft, mais aussi chez Rachilde¹¹⁷.

¹¹⁷ Voici quelques exemples tirés de la prose rachildienne : « Elle sentit ses veines se glacer d’un effroi inconnu... » (Rachilde, *MVé*, p.193) ; « terreur inexplicable qu’on éprouve lorsqu’on se penche sur un abîme. » (*Id.*, *VdD*, p.136) ; « mais quelque chose d’inexplicable s’emparait de moi. » (*Id.*, *LTA*, p.127) ; « il eut une impression d’horreur irraisonnée », « Marie attendait le fauve, en proie à une terreur sans nom. » (*Id.*, *LGS*, p.214 et 265) ; « Mary fit une geste de suprême angoisse. » (*Id.*, *MdS*, p.14) ; « Et tous, [...] n’osant plus regarder derrière eux, frappés d’une horreur inexplicable, prisonniers d’une ombre », « il frissonnait, malgré lui

Lorsque la scène finale débute dans *Madame de Lydone*, tout le passage est étrangement écrit au présent de l'indicatif (alors que tout le reste du roman se déroule au passé simple), ce qui le rend encore plus instantané, immédiat – la distance temporelle se trouvant soudainement réduite :

Mme de Lydone sauta sur sa coiffeuse, instinctivement, où elle avait, dans un étui de peau, un revolver assez mince pour pouvoir le glisser dans un sac à main [...]. Elle le tira de sa gaine, inspecta le barillet à la lueur de sa bougie puis en ôta le cran d'arrêt.

[...]

La comtesse de Lydone sent une sueur glacée lui couler entre les deux épaules.

[...]

[E]lle ramasse son revolver, l'appuie sur le front du nain et lui brûle la cervelle à bout portant...

...Il n'est pas tout à fait mort. Elle l'a poussé du pied, il s'est mis à quatre pattes, rampe, une mousse de sang sort de sa bouche, qui s'ouvre large comme celle de ces gros masques de poissons d'où jaillit l'eau des fontaines publiques. [...] Enfin, c'est fini. Le silence...

[...]

Elle tourne le dos au cadavre en appelant Marcelle d'une voix éclatante...mais une horrible sensation la saisit, la secoue de ses chevilles à la tête : *le mort la tire par les pieds*. C'est exactement ce qu'on raconte dans les histoires de revenant ! Taïaut tire, tire de toutes ses dernières forces. Il s'est détendu dans une suprême convulsion car Taïaut, l'acrobate, n'est pas d'une humanité ordinaire. Un animal mystérieux demeure en lui qui survit à l'anéantissement de son cerveau et dans son spasme d'agonisant il abat la grande poupée de soie ; ses mains remontent lentement jusqu'à la taille, jusqu'aux épaules, jusqu'au cou et là, les tenailles de fer se rejoignent, on entend les os craquer...

Marie-Louise de Lydone, l'assassin, expire en même temps que sa victime dont les mains, enfin détachées, griffent le tapis.

(*MdL* : 215-221)

L'entièreté du neuvième chapitre de ce roman est dédiée à la mise en place du décor lugubre (descriptions à la fois physique et psychologique) et se conclut par cette lutte à mort

d'une horreur surnaturelle. », « Harog, se sentant étreint d'un malaise indéfinissable. » (Rachilde, *LML*, p.173, 190 et 192).

violente et surnaturelle entre Marie-Louise de Lydone et Taïaut, lutte qui se déroule sur six pages, soit près de la moitié du chapitre. Il y a bel et bien ici recours à la rhétorique de la monstration : rien n'est épargné au lecteur, qui suit pas à pas chacun des gestes et mouvements du *mort-vivant* sans cervelle et de la comtesse, et ce, jusqu'à leur mort respective. Le fait d'utiliser des verbes au présent de l'indicatif renforce d'autant plus l'effet de surenchère, d'excès et de surexposition propre à cette rhétorique, puisque la scène se déroule non pas dans un passé révolu, mais bien dans l'immédiateté de l'instant présent. Néanmoins, malgré cette grande exposition de violence et d'horreur, l'incompréhension (chère au fantastique) continue de planer, ce que confirme d'ailleurs l'ultime chapitre du roman contredisant d'emblée ce que le lecteur a lu à peine un chapitre auparavant :

Le scandale fut énorme. Pendant près d'une semaine, tous les journaux remuèrent et fouillèrent cette flaque de sang.

[...]

Le petit revolver appartenait certainement à la comtesse de Lydone mais *elle ne s'en était pas servi*, ce qui fut prouvé par un armurier. Le misérable nain n'avait tout de même pas pu tuer cette malheureuse femme après avoir reçu cette balle en plein front ! Il avait assassiné d'abord et, selon l'ancienne formule : « parce qu'elle lui résistait », puis s'était fait justice¹¹⁸.

(*MdL* : 222-223)

Ainsi, quoique la rhétorique de la monstration soit à l'opposé de celle de la suggestion sur le plan des moyens utilisés pour dévoiler le phénomène fantastique, le résultat demeure le même : « longuement et fortement décrits, des détails terribles, des moments terrifiants ne suffisent pas à retranscrire la totalité ni la cohérence du phénomène. La monstration, paradoxalement, n'en dit pas plus que la suggestion, et l'effet de trouble persiste¹¹⁹. » C'est

¹¹⁸ À noter que, dès le début du dixième chapitre, le temps du récit redevient au passé simple, et ce, jusqu'à la fin du roman.

¹¹⁹ Nathalie Prince, *LF*, p.71.

pourquoi nous nous intéresserons à la question de l'impossibilité de cette écriture à tout révéler (ou de cette écriture de l'impossible transformant le texte en *texte monstre*) et à la part importante que prend l'invisible dans cette poétique du fantastique, ce *dire-monstre*.

1.2.3 L'écriture de l'impossible ou l'impossibilité d'écrire

Rappelons les propos de Stead : « Le monstre n'est pas seulement forme hybride qui révolutionne l'ordre naturel [...], mais alliance de mots ou de lettres mettant en péril le sens¹²⁰ ». L'objet de peur fantastique, ou l'élément dérangeant, tend alors à se dérober derrière les phrases pour ne se laisser qu'entre-apercevoir tant aux personnages le rencontrant qu'au lecteur lui-même. La force et la capacité d'inquiétude du monstre, et donc du monstrueux, résident dans son inintelligibilité immanente. Dès lors, l'écriture fantastique devient elle-même un phénomène fantastique, un *texte monstre*¹²¹, puisqu'elle n'arrive pas à dire, à nommer, complètement le monstrueux, laissant un vide interprétatif et un sens dérobé, qu'il s'agisse de la rhétorique de la suggestion ou celle de la monstration. En effet, selon la rhétorique utilisée, l'indicible peut exprimer, tour à tour, ces deux phénomènes de retenue et d'excès, mais, l'une comme l'autre présentent ce paradoxe d'incapacité à figurer l'infigurable. Dans la première, par une impossibilité de dire, par un flou discursif, les personnages témoins de l'horreur tentent en vain de nommer cet indicible, créant ainsi une

¹²⁰ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.70.

¹²¹ Nathalie Prince, *LF*, p.68.

ambivalence interprétative. Dans la deuxième, elle donne à voir son artifice par ses excès de figuration, l'éloignant ainsi de l'illusion mimétique, et a également pour effet de créer une ambivalence interprétative semblable à la rhétorique de la suggestion, puisque, par excès de détails, la vue d'ensemble – le panorama – finit tout autant par se diluer, se perdre. Autrement dit, peu importe la stratégie employée, toutes deux nous mènent vers la poétique spécifique au genre fantastique, soit l'écriture de l'invisible, de l'indétermination ou l'impossibilité d'écrire¹²².

Pour Prince, l'invisible, non pas en tant que non-visible, mais en tant que visible paradoxal (ce que je vois n'est pas tout à fait ce que je vois), « est peut-être la seule image du fantastique qui soit proprement rendue visuelle, la seule véritable apparition en quelque sorte¹²³. » Il implique une écriture asymptotique, en laquelle rayonnent le dédire et le sous-dire (c'est-à-dire le moment où le texte prend enfin sens et que ce dernier s'achève et disparaît¹²⁴), mais aussi une écriture de l'hypotypose, où il s'agit davantage de montrer, de figurer, cet invisible¹²⁵. L'enjeu se situe donc au niveau d'un sujet voyant, de ses impressions et perceptions affolées de l'indicible qui demeurent infigurables. C'est pourquoi, au cœur du texte fantastique, notamment dans les récits relatés à la première personne, l'écrire tend à disparaître, à laisser un vide interprétatif, et ce, au moyen de la figure de l'aposiopèse ; « c'est en s'effaçant que le texte de l'invisible en vient finalement à le figurer¹²⁶. » Il s'agit alors

¹²² L'écriture de l'invisible et l'impossibilité d'écrire sont à entendre en tant que synonymes.

¹²³ Nathalie Prince, *LF*, p.77.

¹²⁴ *Ibid.*, p.77.

¹²⁵ *Ibid.*, p.74-75.

¹²⁶ *Ibid.*, p.77.

d'une écriture qui se questionne sur elle-même, où le texte, mutilé, devient illisible et incompréhensible ; il s'efface, se biffe, s'annule lui-même et s'éteint :

Ces effacements de l'image, de soi, de son corps laissent place à des effacements textuels au cours desquels le *je* disparaissant ne peut plus trouver sa place dans la page et cède la place à la suspension. [...] Le texte se troue, se dentelle curieusement, en une manière de figuration de l'infigurable¹²⁷.

Rachilde nous offre l'exemple parfait de cet effet *texte monstre*. Le roman *Le mordu, mœurs littéraires* met en scène le personnage d'un écrivain raté et désabusé de « son amour pour l'art des romans purs, nobles et sentimentaux¹²⁸ », Maurice de Saulérian, qui débute son anéantissement en commettant le geste fort significatif d'effacer son nom sur sa carte de visite (*LM* : 45-46), puis de se suicider en se jetant du haut d'un pont. Rescapé par un simple ouvrier, Jean Lucain, Saulérian (qualifié à plusieurs reprises dans le texte de *noyé, mort, ressuscité, fou, malade, démon, loup*¹²⁹, etc.) passe deux mois sans reprendre connaissance : « Le mal qu'il avait été volontairement chercher [sic] au fond de la Seine le possédait comme un démon, lui ôtant la liberté de s'expliquer, de dire son nom, d'appeler ses parents, de manger, de voir les objets réels qui l'entouraient. » (*LM* : 90) Lorsque ce dernier se remet de sa *mort*, il se voit obliger de reprendre la plume, exercice qui s'apparente à une véritable torture :

– Oh non ! par grâce, cria Maurice serrant les poings, ne me faites plus écrire...je vous en supplie. J'étais si heureux chez vous ! Hélas ! c'est fini !

[...]

Maurice, redressé, les bras crispés, la bouche tordue par un rictus étrange, avait, tout en suppliant, une attitude tellement révoltée que Jean se sentit gagné à sa cause pour toujours.

¹²⁷ Nathalie Prince, *LF*, p.89.

¹²⁸ Claude Dauphiné, *R*, p.70.

¹²⁹ À noter que le prénom du sauveur de Saulérian, Lucain, n'est pas sans rappeler le mot latin « lukos », soit loup, annonçant la proximité future des deux hommes de la même trempe/race.

Qu'avait donc fabriqué cet inconnu de si épouvantable avec une plume et de l'encre ?

(*LM* : 108-109)

Constamment assailli par des cauchemars remplis de bêtes et de chimères¹³⁰ (*LM* : 90-91 ; 109), « Saulérien s'agit[e] dans son lit comme un halluciné. Ses souvenirs le tu[en]t à petit feu, décidément, et ne lui procur[en]t pas le moyen de sortir de sa situation ridicule. Écrire pour ne plus penser...oui, mais pour écrire il ne faut pas que la main tremble de fièvre. » (*LM* : 34) Enfin, Saulérien se décide à écrire : « L'œuvre lui était apparue, grimaçante, presque diabolique. [...] Une œuvre de mort, soit » (*LM* : 119-120). À l'inverse d'un Frenhofer balzacien en quête constante d'une beauté absolue et inatteignable afin d'achever son *Chef-d'œuvre inconnu* (1831), Saulérien combat son talent, le redoute, en semble possédé même, ce qui fait de son écriture l'objet fantastique du roman. Trop pauvre pour se procurer du papier, c'est sur les murs de l'appartement de Lucain que Saulérien entreprend l'écriture de son roman pendant trois semaines :

[J]uché sur le dossier, il écrivait sans frein, à bout de bras, les nerfs tendus vers un idéal de sinistre passion. [...] Le mur s'enfonçait peu à peu sous le crayon trop pointu, des éclats de chaux pleuvaient. L'écrivain, crucifié le long de la phénoménale page de plâtre, s'épuisait à regarder ce blanc infini qu'il lui fallait noircir. Ses lignes vagabondaient en des contorsions fiévreuses, la ponctuation grossissait de minute en minute.

(*LM* : 120)

Lorsque ce dernier doit retranscrire le tout sur papier, il y a scission chez Saulérien, écrivain et scribe :

¹³⁰ Il s'agit d'ailleurs du tout premier mot prononcé par Saulérien à son réveil à la suite de sa tentative de suicide (Rachilde, *LM*, p.91). De même, à la nuit tombée de chaque jour, ce dernier est envahi par une faim féroce et dévorante (*Ibid.*, p.100). Étrangement, lorsqu'il se remet à l'écriture, cette faim se fait beaucoup moins pressante (*Ibid.*, p.121).

Saulérian dut se livrer à un patient travail de déchiffreur d'hiéroglyphes le long de son mur couvert d'une écriture tourmentée. Il lui fallut tout un mois pour arriver à se comprendre lui-même. Cela devenait de la possession. Il se demandait si c'était lui qui avait débité toutes ces folies.

(LM : 133)

L'acte d'écriture prend, dans *Le mordu, mœurs littéraires*, la forme d'un combat contre soi-même, mais aussi contre cette invisible chimère¹³¹ que constitue la muse littéraire, qui hante le personnage jusqu'à ce qu'il se soumette à sa volonté. C'est d'ailleurs à cause de sa plume, de son talent – « et peut-être [d']une lésion au cerveau » (LM : 125) – que Saulérian gravit les marches du succès (qui constitue sa « seule monomanie » (LM : 123)), dérobe la femme qu'aime Lucain et pousse ce dernier vers le suicide, suicide que Lucain, quant à lui, réussira. Les commentaires des autres personnages concernant l'œuvre de Maurice de Saulérian montrent ce reflet, cette étroite filiation, entre création et créateur :

Dagon fut de l'avis de Jean. Maurice n'était pas, ne serait jamais raisonnable. Il avait lu le livre, le trouvait absolument fou, sans conclusion possible, un rêve de malade, cependant il lui accordait un charme indéfinissable, comme à son auteur une note troublante, si triste et si douce qu'il était difficile de résister à sa singulière vibration. [J.S.]

(LM : 145)

Ainsi, *Le mordu, mœurs littéraires* de Rachilde montre comment un jeune écrivain au réel talent le pervertit afin de devenir un « romancier facile » (LM : 224) pour combler son désir de gloire et de fortune. Il s'agit là d'une forte critique faite par Rachilde autant à propos

¹³¹ Celle-ci semble prendre littéralement vie à certains moments du roman, par exemple : « Maurice parlait toutes les nuits d'une chimère, luttait contre son envahissement, la prenait à pleins poings, et retombait sous elle, terrassé » ; « Sa chimère l'enveloppait de sa flamme infernale. » ; « Maurice, mordu par une monstrueuse bête, la chimère du succès, écrivait, écrivait... » Rachilde, *LM*, p.95, 126 et 221. Par ailleurs, la page couverture du roman, lors d'une nouvelle édition chez Genonceaux, montrait une créature, vraisemblablement une chimère, enlaçant un homme et lui mordant le cou.

de cette littérature facile que de son lectorat aux « mœurs détestables » (*LM* : 152) et assoiffé de sensationnalisme – dont elle fut elle aussi, peut-être, l'objet et l'une des causes.

Enfin, *La Tour d'amour* constitue un excellent exemple de cette écriture de l'impossible ou cette impossibilité d'écrire propre au fantastique. Ayant vu Barnabas perdre graduellement son humanité – de sa capacité de lire à celle de parler –, Maleux tente en vain de conserver son identité, son humanité, déjà fissurée (et bientôt perdue¹³²), en écrivant un journal de bord/intime du phare d'Ar-Men. Néanmoins, la fin du roman de Rachilde montre bien que ce combat semble perdu d'avance :

Alors, comme j'ai peur, moi aussi, d'oublier l'alphabet, je me suis mis à écrire mon histoire sur le grand livre du phare.
[...]
Mais j'ai fait mon devoir malgré moi.
Je demeure solide au poste.
L'idée fixe du devoir, c'est le commencement de la folie.
... Et je suis fou, car je n'espère plus rien, je n'attends plus rien...pas même la belle noyée de la marée montante !...

(*LTA* : 169)

Dans cet extrait, l'invisible devient alors visible en s'éteignant par cette ultime phrase déchirée et ces blancs qui l'entrecoupent et semble prendre finalement sens au moment où le texte/le roman lui-même s'achève et s'éteint en un effacement complet du *je* de Maleux et de sa parole. L'écriture fantastique chez Rachilde est, en elle-même, un chemin pavé d'embûches et de croisées pour le lecteur, laissé à lui-même avec son imagination, et ce

¹³² Rachilde, *LTA*, p.135 : « Cependant, je sens, distinctivement, que je suis le vertige personnifié, et que d'avoir enfin pris l'habitude de courir immobile à ma perte me rend le centre même de toutes les catastrophes. Je porte en moi tous les malheurs. J'ai chaud à la tête, l'estomac me brûle, mes jambes sont toujours glacées, molles comme du coton. Je marche en rêve. » [J.S.] Est-il nécessaire de souligner le rapprochement que l'on peut faire entre le mot « malheur » et Maleux ?

chemin se termine le plus souvent par une fin indécidable et ouverte à toute interprétation, sorte de « refus de clôture et [d']effet de boucle¹³³. » Oscillation entre rêve et réalité, entre excès et retenue, aboutissant en un hermétisme textuel et une hésitation interprétative, le fantastique du monstrueux moral de Rachilde est aussi une affaire d'écriture, un *dire-monstre*.

Ainsi, l'évolution du fantastique, à travers les époques et ses modes, mènent nécessairement à celle de ses techniques de mise en écriture, où un tout un jeu sur la langue est mis en branle au moyen des rhéoriques de la suggestion et de la monstration (employées à différents degrés selon l'auteur), servant à provoquer une brèche, une cassure sur le plan de l'écriture incapable d'aller au bout des choses, une impossibilité d'écrire ce qui est vu/vécu par les personnages, et laissant une ambivalence interprétative. Rachilde développe ce *dire-monstre* au sein de ses romans, ce qui prouve déjà une forte parenté avec ce fantastique fin-de-siècle, que je nomme, à l'instar de Prince, le fantastique du monstrueux moral. Ce dernier permet de cerner avec précision cette tendance littéraire à laquelle s'adonne bon nombre d'écrivains décadents, dont Rachilde, soit la représentation de monstruosités morales (et parfois physiques aussi) dans un cadre réaliste. L'écrivaine se distingue tout de même de ses pairs, par l'usage d'une ponctuation débridée et de la poésie dans son roman *La Tour d'amour*, notamment. D'autres éléments originaux rachildiens s'ajouteront à ce premier constat au cours de cette thèse. Si les fantômes et autres créatures surnaturelles ont

¹³³ Denis Mellier, *op.cit.*, p.131. Cet effet de boucle est d'autant plus fort dans *La Tour d'amour*, puisque le personnage de Maleux subit la même transformation que Barnabas et aboutit à cette même animalisation, voire à cette même dépravation physique et morale, sorte de récit initiatique de la déchéance et de la dégénérescence humaine. Il en sera davantage question lors du deuxième chapitre de cette thèse.

définitivement quitté le fantastique fin-de-siècle, celui-ci se voit envahi de personnages aux mœurs étranges et hors normes, ce sur quoi portera le prochain chapitre, à savoir l'étude des personnages rachildiens, dont la monstruosité se situe sur le plan de leurs discours et actions.

CHAPITRE II

LE MONSTRE RACHILDIEN

*La monstruosité est cette irrégularité naturelle, telle que, lorsqu'elle apparaît,
Le droit se trouve remis en question, le droit n'arrive pas à fonctionner.
Le droit est obligé de s'interroger sur ses propres fondements,
Ou encore sur sa propre pratique, ou de se taire, ou de renoncer,
Ou de faire appel à un autre système de référence,
Ou encore d'inventer une casuistique.
Le monstre est, au fond, la casuistique nécessaire
Que le désordre de la nature appelle dans le droit.
Michel Foucault, Les anormaux*

Après m'être intéressée, dans le chapitre précédent, au *dire-monstre*, c'est-à-dire à l'écriture du monstre, à sa représentation discursive et à sa rhétorique (soit aux techniques employées pour créer des effets d'angoisse et de peur propres au genre fantastique), je me pencherai ici sur la monstruosité intrinsèque de certains personnages clés des romans de Rachilde, plus particulièrement sur leurs discours et leurs actions. De prime abord, à la lecture des romans de Rachilde, le phénomène fantastique semble s'incarner (se matérialiser) en grande majorité en un personnage marginal qui ne cadre pas avec la norme établie et la société dans laquelle il gravite, en pratiquant une esthétique de vie jugée par les autres protagonistes (et/ou par la voix narrative) comme étant dérangeante, scandaleuse, contre-nature, étrange, c'est-à-dire fantastique. Il s'agit donc pour la plupart de monstres moraux à la sexualité et aux mœurs dépravées et/ou ambiguës tenant un discours anticonformiste, entre autres, sur

l'amour, qui constituent la fantastiçité de l'œuvre romanesque de Rachilde. Au-delà de cette marginalité, de cette anormalité le plus souvent sexuelle, qui semble, à première vue, constituer la pierre angulaire de tous les personnages de Rachilde – ce dont s'est d'ailleurs essentiellement préoccupée l'histoire et la critique littéraires –, un autre élément – plus social et ralliant par le fait même tous ces divers penchants étranges (pas seulement sexuels) – semble unir ces personnages romanesques fantastiques rachildiens sous une même enseigne : leur état civil de célibataire. En effet, leur célibat – nouvelle monstruosité en expansion au crépuscule du XIX^e siècle – constitue un sous-groupe social bien spécifique souvent considéré comme excentrique, qui s'harmonise parfaitement avec leur marginalité et qui leur permet d'agir selon leur gré et dans l'intimité de leur demeure, tout en reniant la société et ses préceptes (tels que les devoirs sociaux de procréation et d'être actif et profitable pour l'État, etc.), comme nous le verrons plus amplement dans la suite de ce chapitre. Cela va sans dire, le célibataire n'est pas un personnage nouveau sous la plume de Rachilde ; il constitue en fait une mode – sous peu un archétype – prenant d'assaut la littérature fin-de-siècle. Néanmoins, l'écrivaine y ajoute sa part d'originalité dans plusieurs de ses romans en allouant ce célibat au *beau sexe*, au *sexe faible*, à *l'autre* par excellence : la femme. Au sein de ceux-ci, elle est le personnage principal, le sujet – au lieu de son rôle traditionnel de faire-valoir ou d'objet. De ce fait, la femme célibataire rachildienne n'est-elle pas encore plus marginale et dérangeante que son homologue masculin étant donné son refus à remplir son rôle premier de procréatrice ? Et adopter ce statut, malgré sa condition qui ne lui permettait pas autant de liberté et d'indépendance financière, sociale, etc., ne constituerait-il pas la plus ultime et suprême des subversions, des monstruosité

Ce chapitre se consacrera donc à l'étude du célibataire et à la façon dont Rachilde s'approprie cette figure qui domine amplement la littérature de son époque. Je m'intéresserai tout d'abord à la représentation du célibataire à la fois par son entourage et par lui-même, puis à sa naissance (à sa création) ainsi qu'à sa contagiosité potentielle, voire inhérente, auprès de son entourage, causant parfois la création d'un nouveau monstre rejeton. Il sera également intéressant d'étudier plus amplement certains romans de Rachilde où une tétragonie est élaborée ; ces romans – sorte de récits initiatiques ou d'apprentissage – font montre du processus de création du monstre, qu'il s'agisse d'un personnage que le lecteur suit de la naissance à l'âge adulte ou, dans un sens plus technique, de fabrication monstrueuse (objet d'art ou littéraire). Enfin, la deuxième partie de ce chapitre sera entièrement dédiée à l'étude de la femme célibataire rachildienne, personnage rare, même inédit, dans la littérature de la fin du XIX^e siècle, contrairement aux personnages d'hommes célibataires de la même période à qui maintes études ont été consacrées¹³⁴. Hautement marginale et monstrueuse, elle détient une voix bien à elle sous la plume de Rachilde, ce dont elle est systématiquement privée chez les autres *grands* écrivains de cette époque longtemps misogyne. Celle-ci n'hésitera pas à prôner sa façon de concevoir l'amour et osera dicter ses propres règles et critiquer avec virulence celles en place. La dernière partie de ce chapitre sera consacrée aux discours sur l'amour de ces personnages revendicateurs rachildiens.

¹³⁴ Voir à ce sujet les travaux de Nathalie Prince, notamment *LCF*, ceux de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jeannine Pâque et Jacques Dubois, *Le roman célibataire d'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996, ainsi que ceux de Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, ou encore *Le célibataire français*, Paris, Le Sagittaire, 1976.

Pour ce faire, je concentrerai mon attention sur certains personnages emblématiques des romans rachildiens d'un type précis de célibat présentant un cas d'anormalité/monstruosité ; je montrerai qu'une catégorisation de ces célibataires est possible puisqu'il y a similarité entre eux, soit par leurs propos et/ou leurs comportements qui ne cadrent pas avec les préceptes socialement et moralement admis par les autres personnages et/ou le narrateur, ce qui, parfois, se profile même jusque dans leur apparence physique. Pour appuyer mon analyse, j'aurai recours à la méthode d'analyse des personnages développée par Hamon dans *Texte et idéologie*. Mais avant toute chose, il est primordial de porter une attention toute particulière aux origines historiques du monstre et à son entrée fulgurante dans le domaine des sciences, de la philosophie et des arts au cours du XIX^e siècle, notamment à la toute fin du siècle avec l'avènement de la décadence, qui le positionne au cœur de son esthétique. Il sera également nécessaire de prendre en considération les implications et répercussions sociocritiques dans le recours à la figure du monstre au sein d'une démarche de création littéraire et sur ce que cette figure engendre sur le plan du langage, qui se doit, autant que faire se peut, de représenter l'irreprésentable, pour ensuite, s'intéresser à la façon dont la figure du célibataire tend à devenir monstrueuse sous la plume des écrivains fin-de-siècle, puis chez Rachilde.

2.1 Le monstre fin-de-siècle : genèse et mutation

Sur le plan sociohistorique, Foucault traite, dans ses *Anormaux*, du problème qu'incarne l'individu dangereux, appelé entre autres *anormal* au XIX^e siècle, dans la société et ses différents appareils de pouvoir (juridique, social, médico-légal, etc.) et comment ces appareils de pouvoir ont conduit au développement des notions de désir et d'instinct. En parcourant l'histoire de la figure de l'anormal, l'auteur retrace également celle des divers appareils juridiques, psychiatriques et médico-légaux et expose la façon dont ceux-ci envisagent et traitent l'individu anormal du Moyen-Âge jusqu'à nos jours (néanmoins, l'intérêt de Foucault est surtout porté sur les XVIII^e et XIX^e siècles). Il montre d'abord comment, au milieu du XVIII^e siècle, la conception de la monstruosité, telle que pensée depuis le Moyen-Âge, tend à se renverser. Auparavant, celle-ci détenait en elle un indice de criminalité, mais peu à peu la monstruosité devient « un soupçon systématique au fond de toute criminalité¹³⁵ ». C'est alors que va apparaître la figure du criminel monstrueux, du monstre moral, et ce, avec exubérance à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Pour Foucault, le tout premier monstre politique dans l'histoire moderne de l'Occident apparaît lors de la Révolution française en la personne du roi Louis XVI. En effet, c'est durant cette période et l'avènement d'un nouveau régime de l'économie du pouvoir de punir que se dessine une parenté entre le tyran et le criminel, car tous deux brisent le pacte social fondamental en imposant leur loi arbitraire. Le roi Louis XVI est cet ennemi absolu que le corps social doit considérer comme tel, puisqu'il est, par son statut, le despote qui fait valoir

¹³⁵ Michel Foucault, *LA*, p.75.

sa violence, ses caprices, sa non-raison comme loi générale ou comme raison d'État. Foucault souligne le fait que l'image du souverain en monstre se voit renforcer par deux interdits caractéristiques de ce type : l'anthropophagie et l'inceste. De même, dans l'imagerie de la Révolution française, le peuple devient un monstre populaire rompant le pacte social par en bas, pour ainsi dire. Qu'il soit question du « monstre par abus de pouvoir » ou du « monstre d'en dessous¹³⁶ », le monstre constitue une entité dérangeante tant par sa position sociale (dominante et/ou marginale) et ses actes immoraux que par son existence même au sein de la nature (difformité physique) et de la société (difformité morale) qu'elle remet en cause. Finalement, par l'entremise de la notion d'instinct développée plus en profondeur à la fin du XIX^e siècle grâce aux avancées de la psychiatrie, « la figure du grand monstre anthropophage du début du XIX^e siècle s'est retrouvée monnayée sous la forme de tous les petits monstres pervers qui n'ont de cesse de pulluler depuis la fin du XIX^e siècle¹³⁷ ». Dès lors, sont considérées les pulsions, les impulsions, les obsessions ainsi que la folie dans le comportement humain. L'idée que l'être humain possède un instinct animal vient renforcer sa potentialité monstrueuse. Combinant ainsi l'impossible et l'interdit, le monstre est ce criminel hors-la-loi (au-dessous et/ou au-dessus des lois) « romp[an]t le pacte de temps en temps, quand il en a besoin ou envie, lorsque son intérêt le commande, lorsque dans un moment de violence ou d'aveuglement il fait prévaloir son intérêt, en dépit du calcul le plus élémentaire de la raison¹³⁸ ».

¹³⁶ Michel Foucault, *LA*, p.92.

¹³⁷ *Ibid.*, p.122.

¹³⁸ *Ibid.*, p.87.

Sur les plans artistique et littéraire, Pierre Jourde, dans *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire* (2008), montre comment l'écriture devient à la fin du XIX^e siècle une exploration, une recherche des limites (ou leur dépassement), une tension entre sens et non-sens, qu'ont fortement alimenté les avancées scientifiques (notamment les théories darwiniennes – qui ont été abusivement réinterprétées –, la médecine et la génétique), philosophiques (deuil de la religion, chute des dieux et de dieu, en particulier avec Nietzsche) et psychiatriques (découverte de l'inconscient, fin de l'unicité de la personne en montrant ses scissions grâce à Freud et Schopenhauer), et ce, dans une société de plus en plus industrielle qui tente systématiquement de tout standardiser, normaliser et étiqueter. Ces divers progrès permettent aux artistes de la période fin-de-siècle d'accéder à de nouvelles images. Le monstre figure au cœur de cette esthétique d'excès, d'intensité et d'incandescence qu'est la décadence. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, paradoxalement, le monstre « en même temps fait l'objet d'un discours scientifique et évoque les marges de la réalité *normale*¹³⁹. » Stead, dans *Le monstre, le singe et le fœtus*, résume avec brio l'esprit décadent – fait de mélange et d'éclectisme – au sein duquel le monstre détient une place prééminente :

Dans un siècle progressiste, obsédé par la classification, l'imaginaire de la décadence verse sur la toile les pièces des anciens cabinets de curiosités ; il mêle l'œuvre d'art, la cire anatomique, la curiosité naturelle et le corps [...].

Dans ces méandres et tergiversations de la création, une donnée réursive, qui est la composante essentielle du monstre : le corps humain, dans sa nudité et sa pilosité, dans le sexe, la laideur, les tares et difformités [...] ; le corps-dépouille, même au-delà de la mort, sous les aspects du cadavre et de la pourriture, empiétant sur le domaine de l'âme [...]. Dans un ensemble relativement cohérent, où le langage et la représentation reflètent le monstrueux en révélant un processus créatif en crise, il n'est

¹³⁹ Pierre Jourde, *op.cit.*, p.231.

d'autre monstre pour la fin du XIX^e siècle que ce monstre singulièrement physique et organique¹⁴⁰.

L'esprit et le corps humain constituent la porte d'entrée du monstre, donnant lieu à tout un réseau métaphorique d'images fantastiques et étranges foncièrement nouvelles au XIX^e siècle. Qui plus est, la redécouverte et la réappropriation des grands mythes et de leur fabuleux bestiaire qui s'effectuent à cette période alimentent considérablement l'imaginaire décadent en permettant d'y déployer avec force ce qui se cache de plus terrible en l'être humain. C'est ainsi que les artistes fin-de-siècle en viennent à une utilisation plus large du terme *monstre* qui peut également désigner, de façon analogique, toutes sortes d'excès et de déformations sur le plan de la morale et du sentiment : « une femme incapable d'amour ou un pervers sexuel sera un monstre au même titre que le dragon ou la manticore¹⁴¹. » Dès lors, « le monstre sera dans l'esthétique décadente l'être des limites et des frontières : aux limites de la nature sans les excéder, aux limites de l'inconnu sans les franchir¹⁴². » C'est pour cela que le monstre humain, à l'instar du monstre surnaturel, appartient de plein droit au fantastique, puisqu'il exprime tous les degrés de l'interdit – la métaphore et l'excès sont alors nécessaires à sa transformation à cause de l'invraisemblance de ses actes et de l'impossibilité de son existence¹⁴³ (effondrement moral, révélation de son inhumanité). Face au(x) crime(s) et au criminel, ou encore face au danger potentiel qu'il représente, le fantastique semble s'imposer de lui-même en guise d'explication rationnelle : le genre humain ne peut vraisemblablement avoir quelque chose en commun avec cette monstruosité ou ce monstre moral.

¹⁴⁰ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.290-291.

¹⁴¹ Pierre Jourde, *op.cit.*, p.235.

¹⁴² *Ibid.*, p.249.

¹⁴³ Denis Mellier, *op.cit.*, p.430.

De façon encore plus précise, l'imaginaire décadent, encouragé par la misogynie ambiante de l'époque et une haine contre la nature (ce que représente la femme à leurs yeux – une créature naturelle dangereuse pour l'homme), accorde une place prépondérante au monstre féminin, véritable sujet de prédilection sous la plume masculine fin-de-siècle, qu'il soit question de la littérature, de la musique, des arts picturaux, etc. Le monstre féminin se voit donc particulièrement investi – sous toutes ses formes – à la fin du XIX^e siècle, ce à quoi s'intéresse Stead en soulignant que le livre, dans son aspect, mène au monstre et que l'accumulation de références fait la monstruosité. La tératogonie féminine fin-de-siècle, en ce sens, est remarquable puisqu'elle convoque la bibliothèque et l'encyclopédie : la femme-monstre est constituée d'éléments monstrueux, de livres, d'annotations et d'apostilles¹⁴⁴. La représenter implique donc l'excès et la surcharge. De même, la femme-monstre repose sur deux éléments fondateurs : l'animalité et la nudité. En ce qui concerne l'animalisation de la femme, la décadence, faisant preuve d'une grande inventivité par rapport à ce type de monstre, puise ses images et ses pièces de monstre dans la littérature, l'art et la Bible – nous n'avons qu'à penser aux multiples versions artistiques de Salomé¹⁴⁵ à la fin du XIX^e siècle. Selon Stead, ce qui est commun à tous ces monstres féminins est l'assemblage de leur animalité, ce qui a pour conséquence de faire descendre la femme dans l'échelle des êtres (ce qui va de pair avec la forte misogynie du temps). Il ne s'agit pas d'une animalisation unique, mais bien d'une animalisation plurielle, qui procède par assemblage (animal, mais aussi végétal et minéral) en montrant la pluralité de sa nature qui transite nécessairement par son sexe, tout aussi énigmatique et monstrueux dans l'esthétique fin-de-siècle. Pour ce qui est de

¹⁴⁴ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.86.

¹⁴⁵ Par exemple, au conte *Hérodias* (1877) de Flaubert, à la pièce de théâtre, écrite en français, d'Oscar Wilde, *Salomé* (1893), à l'opéra de Jules Massenet, *Hérodiade* (1881) ainsi qu'aux célèbres toiles de Gustave Moreau, *Salomé tatouée* (1874), *L'Apparition* (1875), tableau que Huysmans convoque dans le chapitre V d'*À rebours*.

la nudité, elle se révèle tout aussi monstrueuse. Stead pose le constat que la monstruosité, à la fin du XIX^e siècle, innove en mettant de l'avant l'aspect plastique du corps de la femme (pouvant prendre forme dans la représentation du cadavre, du mannequin, de la statue ou de la poupée mécanique). La beauté féminine devient dès lors monstrueuse et sujette à toutes les hybridations et corruptions tant corporelles que psychiques. Le corps ainsi dévoilé devient anormal. Comme le dit Stead, « la nudité et le sexe, l'état naturel, c'est le monstre¹⁴⁶ ». Désormais, le monstre féminin s'inscrit sous le signe de la multiplicité et de l'éclatement ; la zoomorphie, la nudité, la dépouille, la laideur, la lubricité et le grotesque le composent, ce qui n'est pas sans rappeler bon nombre de romans de Rachilde.

Enfin, sur le plan sociocritique et discursif, Larochelle relève les implications et effets encourus par l'invocation de la figure du monstre au sein de la fiction. En effet, il s'agit bien là de la mise en discours d'une certaine critique sociale puisque le monstre convoque non seulement les marges dans lesquelles il évolue, mais aussi son opposé, soit la société et ses normes. De fait,

Définir le monstre, c'est aussi définir la communauté de normes dans laquelle il s'insère. Si l'anomalie est le premier degré de l'écart, celui de l'altération de la norme, l'énormité, en est le second, puisqu'il suppose l'émergence d'une autre norme engendrée par la naissance d'une entité *é-norme*. En effet, parce qu'il se présente comme un écart, le monstre réfléchit la norme, étant entendu qu'il la projette et la pense. [...] Cette représentation, cette (démon)stration, trouve en la littérature un terrain d'accueil unique dans la mesure où l'œuvre permet au monstre de laisser une marque, de rendre ostentatoire son passage ou son existence¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.111.

¹⁴⁷ Marie-Hélène Larochelle (sous dir.), *MML*, p.XIII.

Larochelle poursuit davantage sa pensée dans *Le dire-monstre*, où il est question du rôle que peut prendre cette figure au sein de l'œuvre littéraire :

Le monstre, on le comprend, est une figure exceptionnelle. C'est un être qui s'écarte plus ou moins de la norme, et tout est dans la manière dont on apprécie cet écart. Lorsque la littérature s'approprie cette image, ou l'invente, c'est souvent pour le potentiel qu'offre l'exception. La volonté de se distinguer est le moteur de la modernité et, en ce sens, le monstrueux est une force. Devenu inspiration, le caractère monstrueux dévoile le projet esthétique de l'auteur, mais c'est également un marqueur social. L'identité ainsi construite est un témoin singulier du discours social dans lequel l'œuvre s'inscrit¹⁴⁸.

C'est donc dire que le monstre, par sa présence, se positionne à la fois – et paradoxalement – en tant que menace, rupture, par rapport à la norme et en tant que révélateur de ladite norme. De fait, avoir recours au monstre implique cette double tension de subversion de l'ordre social – dans le sens entendu par Bourdieu dans *Langage et pouvoir symbolique* –, mais aussi de son renforcement, en montrant concomitamment ses limites et pouvoirs d'action¹⁴⁹. Pour sa part, Stead s'intéresse spécifiquement à la présence marquée et récurrente du monstre dans les arts visuels et littéraires de la fin du XIX^e siècle, à ses multiples formes ainsi qu'à l'implication langagière que provoque cette figure au sein du processus de création. Avec sa propension à la démesure, à l'irrévérence, au blasphème, à la sensualité et au morbide, l'imaginaire décadent n'a pas créé le monstre, même si ce dernier intervient dans une problématique de dégénérescence, de chute et de déclin, où la forme anormale ou l'hybride (dont le sens étymologique grec *hybris* (démesure) est rétabli par la

¹⁴⁸ Marie-Hélène Larochelle (sous dir.), *D-M*, p.7.

¹⁴⁹ Rappelons à cet effet les propos de Mellier : « Le fantastique subvertit moins la loi et la norme, qu'il ne formule les conditions de son retour, ou comme le notait Irène Bessière, le fantastique peut se lire comme un "discours de l'illégal, mais qui est en fait un discours de la loi" ». Denis Mellier, *op.cit.*, p.106. Il s'agit là l'un des grands reproches que l'on a faits (et fait encore) à Rachilde : de ne pas aller plus loin. Or, l'écrivaine pratique bel et bien le genre fantastique, ce qui explique ce rétablissement de l'ordre, ce retour à la normale qu'on trouve dans la plupart de ses romans.

décadence) est d'emblée convoquée. Néanmoins, l'imaginaire s'attache particulièrement à la transposition de « l'image du corps corrompu de langue¹⁵⁰ » et y superpose celle d'un corps dévergondé.

En somme, la figure du monstre représente une pièce fondamentale dans l'imaginaire décadent, car celui-ci questionne l'écriture et la création, toutes deux au bord de l'épuisement à la fin du XIX^e siècle. Écrire le monstre, le décrire, nécessite l'emploi d'un langage fait à son image, où l'excès, la surcharge, la néologie et l'hybridation règnent en maîtres, nous l'avons déjà entrevu en ce qui concerne les rhétoriques employées pour écrire la monstruosité lors du premier chapitre de la thèse. Au sein de l'esthétique décadente, le monstre se voit investi d'une mission qui est la rupture avec l'imaginaire traditionnel, laissant ainsi place à une certaine modernité, dont la littérature du XX^e siècle sera teintée. Regardons maintenant, sur le plan de la littérature fin-de-siècle, comment le monstrueux est sollicité sous la plume décadente, qui semble systématiquement l'appliquer à un type de personnage bien précis. Par la suite, nous nous intéresserons à l'appropriation de cette figure par Rachilde dans le cadre de ses romans.

¹⁵⁰ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.38.

2.1.1 Le monstre célibataire

*Seul, charnellement, seul, intellectuellement,
Toujours l'unique ou le paria.
Rachilde, Refaire l'amour*

Un monstre bien spécifique prend une place prépondérante dans la littérature de la fin du XIX^e siècle : le célibataire. Prince lui consacre son ouvrage *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature de la fin du XIX^e siècle* en s'intéressant à la façon dont le célibataire devient peu à peu le héros par excellence des récits fantastiques français, anglais, américain, allemand et belge de la fin du XIX^e siècle et comment ce dernier entraîne l'émergence d'un fantastique plus intime qu'auparavant. À l'aube d'une nouvelle mentalité plus portée vers l'individualisme et d'une toute autre hiérarchie des valeurs, mises de l'avant par les esthètes décadents, la fin du XIX^e siècle fait montre de nouvelles angoisses et inquiétudes, créant ainsi un fantastique intérieur. De fait, le célibataire, en plus de bien représenter son époque – tant par son statut social que par son attitude esthétique et philosophique –, devient la figure privilégiée de ce fantastique, puisque son profil de misanthrope désabusé et reclus dans son chez-soi (et souvent misogynie) captive et dérange à la fois (être décalé, isolé et énigmatique embrassant – par choix – son célibat et potentiellement monstrueux physiquement et/ou moralement). L'entreprise de Prince consiste donc dans l'étude sociale de l'émergence de la figure du célibataire au sein de la société fin-de-siècle et vise à établir et à comprendre l'entrée fulgurante de ce type de protagoniste dans la littérature fin-de-siècle. De même, elle y explicite les thèmes et procédés

d'écriture l'entourant ainsi que le genre littéraire dans lequel il fait irruption, soit le fantastique où sa monstruosité prend peu à peu forme.

À cette époque, être célibataire semble devenir une mode : une élite de célibataires dirige la France (Thiers, Gambetta, etc.), les réunions entre hommes se multiplient et l'individualisme – englobant indépendance, distinction, singularité et égoïsme – triomphe. Néanmoins, le célibataire est aussi vu comme le signe d'une décadence sociale par la bourgeoisie – dont la famille, dans cette période de crise, constitue la seule valeur, port d'attache, moralement sûre et solide –, ce qui lui octroie une double posture idéologique : autant il captive par son choix délibéré de vivre seul et libre de toute responsabilité morale, sociale, familiale et financière, autant il inquiète par son refus du devoir social qu'est la reproduction de l'espèce et est donc loin « [d']être perçu comme un citoyen exemplaire ou banal¹⁵¹ ». Apparaissant ainsi comme une *résistance consciente*¹⁵², le célibataire est considéré par la bourgeoisie comme une anormalité, un paria, un *monstre social*¹⁵³ qui charme et effraie par son caractère énigmatique. À la fois *effet de réel* et *effet fantastique*¹⁵⁴, le célibataire semble à lui seul constituer « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle¹⁵⁵ » par la menace qu'il représente pour le couple, la famille, la société et les mœurs en tant que « forme volontaire de stérilité [et] port[eur de] mort¹⁵⁶ ». Être suprême de

¹⁵¹ Nathalie Prince, *LCF*, p.26.

¹⁵² *Ibid.*, p.24.

¹⁵³ *Ibid.*, p.26.

¹⁵⁴ Voir Nathalie Prince, *LCF*, p.38.

¹⁵⁵ Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, p.8.

¹⁵⁶ Nathalie Prince, *LCF*, p.30.

la négation, le célibataire est par conséquent un personnage de choix pour la littérature fin-de-siècle et davantage encore pour le fantastique de l'époque.

Afin d'étayer sa définition du célibataire de la littérature fantastique fin-de-siècle, Prince énonce quatre éléments constitutifs : s'agissant, « régulièrement, [d']un personnage presque toujours identique – masculin, solitaire, souvent reclus [et] souvent cultivé¹⁵⁷ », le célibataire est à la fois misanthrope, misogyne, misogame et, souvent, monomane (fréquemment en crise identitaire). Plus encore, l'auteure souligne que le rôle du célibataire peut varier au sein du récit ; en effet, « [q]u'il s'agisse du personnage principal, du narrateur, de la victime, voire même de la créature fantastique, la plupart des actants [dans les récits fantastiques] sont célibataires¹⁵⁸ ». Enfin, elle souligne que le célibataire – bien nanti et titré – n'est ni un père, ni un homme comme les autres ; il est un grand défaitiste de l'amour *normal* (prôné par la société), d'où sa recherche constante d'idéal, ce qui l'amène sur la voie de l'excentricité et de la perversion, expliquant par le fait même cette ouverture nouvelle de la littérature fantastique vers une autre gamme de thèmes peu explorée jusqu'à présent, notamment la femme fatale et dangereuse, la folie, le rêve, l'inconscient, etc.

Mettant de l'avant des monstruosité nouvelles (et en délaissant les monstres plus classiques : vampire, loup-garou, mort-vivant, etc.), le fantastique se resserre autour du personnage célibataire dont le corps, de même que l'esprit, sont pris d'assaut par l'étrange et

¹⁵⁷ Nathalie Prince, *LCF*, p.12.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.12-13.

l'effroi. Il ne s'agit plus seulement de craindre les menaces d'un *autre* extérieur à soi, mais aussi l'*autre* qui sommeille à l'intérieur de soi (ou qui s'est immiscé chez soi). Le culte du moi, l'inclination pour la contemplation de soi (notamment au moyen de l'introspection) et l'amour narcissique typiques du célibataire de la fin du XIX^e siècle favorisent ce nouvel effroi. Voyeur de sa propre image et véritablement hanté par ses angoisses, le célibataire devient son propre monstre et on assiste alors à une fracture du soi, division identitaire, devenant une menace pour lui-même et pour la société, ce qui donne lieu à une exacerbation de la monstruosité du personnage (biologique ou psychique).

La question du désir dans le fantastique fin-de-siècle est par ailleurs fondamentale. Le personnage célibataire, n'aimant pas les femmes et rejetant ce qui se désire communément dans la société, est à la recherche d'un objet de désir idéal et rare, ce qui peut susciter des amours ambiguës et scandaleuses, voire perverses. L'effroi fantastique prend alors la couleur d'une étrangeté d'essence morale. La norme sociale et morale est de plein fouet attaquée, cette norme qui préconise une répression des désirs, des instincts, des sens, de l'être et du corps. Il s'agit bel et bien d'un fantastique du monstrueux moral, montrant une illimitation morale d'un désir étrange. Prince explicite le phénomène advenant dans le fantastique à la fin du XIX^e siècle :

Les amours fin-de-siècle, en privilégiant les formes anormales, les décalages, les sexualités contre-nature, font basculer le texte vers une partie sombre, ténébreuse et secrète de l'érotisme qui fascine en même temps qu'elle inquiète. C'est dans cette forme énorme du désir que naît un sentiment d'inquiétante étrangeté, qui introduit le lecteur dans une zone fantastique¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Nathalie Prince, *LCF*, p.240.

Le célibataire se transforme, par son érotisme déformé, en monstre moderne, déviant et fantastique et bouleverse la société et l'amour *normal*. Mais pour que ces amours anormales se fassent, il faut qu'elles adviennent dans un lieu clos et isolé des regards d'autrui, d'où l'entrée en scène du personnage célibataire qui a permis cette voie exploratoire du désir pervers. L'amour et la mort demeurent, dès lors, intimement intriqués dans la littérature fantastique fin-de-siècle, thème fort important au sein de l'esthétique décadente. Déçu par les délices ordinaires, le célibataire s'évade dans des désirs étranges par rapport à son entourage et à la société (homosexualité, onanisme, fétichisme, sadomasochisme, *libido sciendi*, etc.) et des amours platoniques et/ou imaginaires. De même, il rêve d'une créature à son image, ayant les mêmes croyances et partageant les mêmes idées, sorte d'amour hautement narcissique. Hanté par ce désir, le célibataire est envahi d'une force créatrice l'exposant à toutes sortes de rencontres impensables et impossibles. La femme morte – mieux que la vivante, puisqu'elle est davantage fidèle et malléable – continue à être un thème fortement exploré dans la littérature fantastique fin-de-siècle. Le célibataire prend alors le rôle de créateur, d'inventeur, et recrée certains mythes anciens, notamment celui de Pygmalion. Mais cet amour décadent, peu importe quel en est l'objet, mène le plus souvent vers l'infécondité et la fatalité.

La fin-de-siècle est à la recherche d'écritures transgressives ; le fantastique lui a permis de se jouer impunément et incessamment des normes. Par le fait même, ce fantastique montre des angoisses et des inquiétudes qui sont celles de son époque ; le développement des sciences humaines, notamment de la psychiatrie, dévoile que l'esprit humain contient des recoins cachés dont l'accès nous est difficilement saisissable : l'inconscient. Le célibataire,

reclus dans sa demeure, devient sa victime de prédilection et montre que l'altérité tant redoutée n'est pas chez autrui, mais bien en soi. Par conséquent, tout ce qui l'entoure – de sa demeure à ses biens – possède une fantastique potentielle et inouïe, ce dont il sera plus amplement question au troisième chapitre de la thèse. Enfin, ce fantastique de la subjectivation met peut-être en scène, selon Prince, le *dernier monstre* fantastique, un monstre curieux néanmoins, puisqu'il est, le plus souvent, l'instigateur de ses propres effrois.

La suite de ce chapitre portera sur la façon dont Rachilde s'approprie cette figure célibataire dans sa prose romanesque, tout d'abord dans sa version la plus *traditionnelle* et donc masculine, puis nous verrons comment l'écrivaine déroge du modèle en exploitant une nouvelle voie, hors du commun et rare pour l'époque. Mais auparavant, il me faut établir et détailler l'outil à la base de mon analyse des personnages rachildiens à l'aide de Hamon.

2.1.2 L'Ère du soupçon

Le grand défaut des théoriciens par rapport à l'idéologie est, selon Hamon, l'absence de méthode, d'outillage, de concepts descriptifs, de protocoles d'analyse ou de modèles théoriques, malgré le fait que tous s'accordent sur les mêmes principes : le texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologique ; qu'il ne se borne pas à être,

mais qu'il sert à quelque chose ; qu'il produit – et est produit par l'idéologie¹⁶⁰. Hamon montre que les nombreuses définitions de l'idéologie sont la raison d'être de cette lacune puisqu'elles la confinent souvent dans certains champs d'étude (politique et social), voire l'en excluent d'emblée (poétique). Afin d'éviter les mêmes écueils ou impasses théoriques, Hamon propose l'étude de l'*effet-idéologie* plutôt que de l'idéologie du texte. Il met en place sa méthodologie concernant l'effet-idéologique et comment ce dernier est repérable dans un texte littéraire. Tout d'abord, il faut comprendre que l'effet-idéologique « passe par la construction et mise en scène stylistique d'*appareils normatifs* textuels incorporés dans l'énoncé¹⁶¹. » Ces appareils – également évaluatifs – peuvent être disposés aléatoirement dans le texte et être signalés par le narrateur ou les personnages ou être soulignés dans l'énoncé. Hamon recoupe quelques lieux privilégiés où ceux-ci sont repérables et constituent des points névralgiques ou des foyers normatifs du texte. Pour l'auteur, l'évaluation implique un certain savoir, une compétence normative que détient le narrateur ou le personnage postulant sur les réussites et les échecs, les excès et les défauts, les conformités et les déviances, etc. Afin de constituer ces foyers normatifs du texte, certains éléments sont, selon Hamon, nécessaires, voire indispensables : il s'agit des notions de *norme*, de *valeur*, de *relation*, impliquant un *sujet*, et de *médiation* (et celles-ci s'impliquent mutuellement). Par conséquent, l'évaluation normative est toujours une affaire de relation médiatisée, qu'il soit question d'une relation entre des sujets et des sujets, entre des sujets et des objets. Hamon dénombre quatre relations privilégiées où l'application de l'évaluation tend à se faire voir comme savoir-faire (outils), savoir-dire (signes linguistiques), savoir-vivre (lois) et savoir-jouer (canons esthétiques). Les points d'affleurement de l'effet-idéologique se verront dans

¹⁶⁰ Philippe Hamon, *op.cit.*, p.6.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.20.

le texte « comme des points de discours, mises au point (techniques), points de vues et points d'honneur¹⁶² ». De façon plus précise, dès qu'un personnage prend la parole, un discours évaluatif se met en place afin de le juger ; dès qu'un personnage utilise un outil, ses compétences ou sa performance sont prises en compte par une évaluation normative contenue dans le texte. Par le fait même, lorsqu'un personnage use de ses sens en ce qui a trait aux objets ou sujets qui l'entourent, sa perception du monde peut passer par des grilles esthétiques normatives. Enfin, quand un personnage agit en collectivité, sa relation avec les autres peut elle aussi être régie par des lois, un code civil, une bienséance, des étiquettes, des manières, etc., qui peut être évaluée par ses pairs ou un narrateur comme étant convenable ou non, correcte ou non, etc. Ensemble, ces quatre foyers normatifs permettent de constituer une *dominante normative*. De même, ceux-ci peuvent converger vers un même point du texte, se surdéterminer l'un l'autre ou se neutraliser mutuellement. Hamon ajoute que plusieurs procédés de variation peuvent jouer simultanément ou séparément : la forme de l'évaluation, le point d'évaluation sur lequel se portent la norme, l'origine des évaluations, pouvant être diversifiée ou monopolisée, et le nombre de normes convoquées en un même point du texte¹⁶³. Le point d'application d'une évaluation peut autant se porter sur des états (état des personnages, des choses, préalables à une action ou à une transformation) et des transformations (il s'agit alors d'évaluer les résultats) que sur l'ensemble et la globalité d'une séquence ou sur l'acte technique. Plus encore, plusieurs normes peuvent être concentrées sur un même personnage occasionnant une polyphonie normative et provoquant, par le fait même, un flou problématique quant à l'horizon d'attente du lecteur par rapport au personnage présenté : sera-t-il positif ou négatif au fil du récit ? Hamon dénote deux carrefours normatifs

¹⁶² Philippe Hamon, *op.cit.*, p.24.

¹⁶³ *Ibid.*, p.28.

privilegiés du texte – procédés de mise en relief ou supports thématiques – soit l’objet sémiotique (texte, livre, œuvre d’art, etc.) et le corps (convoque autant les parties du corps, le regard, la voix que l’habit, l’éthique, le déplacement, etc.), dans lesquels les quatre foyers normatifs peuvent se manifester. En ce qui concerne l’objet sémiotique, ce dernier peut prendre la forme de l’intertextualité, qui constitue à la fois « un stock de modèles, de palmarès déjà établis, source, cible et moyen d’interprétations normatives¹⁶⁴. » Enfin, Hamon note que partout où il y a *intérêt* (entendu dans les deux sens du terme) d’un sujet engagé dans une relation médiatisée, une norme sera implicitement convoquée et il y aura aussi une réintroduction du corps (émotif), puisque les émotions sont également le signe d’un affleurement normatif.

En ce qui a trait au « héros », Hamon le considère, dans un premier temps, comme étant le « point de fuite » qui organise hiérarchiquement le texte, il serait ainsi ce lieu d’embrayage complexe. Dans un deuxième temps, il s’agirait d’élaborer une poétique de l’échelle (ou du hiérarchique) où seraient étudiés les endroits de comparaison d’un personnage à un autre (mais aussi d’un programme à l’autre, d’un état à l’autre, etc.). Les quatre foyers normatifs propres à chaque personnage entreraient dans sa définition et chaque personnage s’intégrerait à une liste de hiérarchie globale. Mais surtout, le personnage principal se définit par sa relation avec un savoir (que d’autres ont de lui ou qu’il a de lui-même) et « *déborde* du roman proprement dit où il est le centre¹⁶⁵. »

¹⁶⁴ Philippe Hamon, *op.cit.*, p.36.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.87.

Dans un autre ordre d'idées, toujours aussi pertinent pour mon étude, Hamon souligne le fait que le roman évolue durant le XIX^e siècle vers une banalisation de l'intrigue. En effet, il montre que le propre de la littérature réaliste et, surtout, naturaliste a été de créer une polyphonie dans les systèmes de valeurs (aucun ne semble primer sur l'autre), sorte d'amas de voix normatives contradictoires. Ceci entraîne un brouillage et, du même coup, une difficulté supplémentaire dans l'analyse des foyers normatifs et de leur hiérarchie. Qui plus est, la posture ironique est aussi davantage présente dans le roman postromantique, ce qui entraîne une autre complexité quant à la recherche de l'idéologie dominante (ou valeurs dominantes) dans le texte. Ainsi, le roman postromantique privilégie un *cassage* de l'intrigue et de ses thèmes et points forts stratégiques ainsi que la présence d'évaluateurs pluriels (narrateur et personnages), parfois incompetents et disqualifiés. Il s'agit bien là d'une esthétique de la neutralisation normative, d'une écriture-dialogique, montrant bien cette *ère de soupçon* idéologique dans lequel s'inscrit la modernité littéraire.

Ce n'est qu'au terme de son ouvrage que Hamon énonce véritablement sa propre définition de l'idéologie. Celle-ci consiste en une hiérarchie de niveaux de médiation (où l'outil, le langage, le sens corporel et la loi sont les opérateurs-médiateurs de ces niveaux) définissant des actants-sujets dotés d'une compétence évaluative variable¹⁶⁶. Le texte romanesque, quant à lui, montre – au moyen de divers procédés – que le réel n'est pas soumis à une norme unique, il s'agit plutôt d'un carrefour de plusieurs normes qui s'influencent, se surdéterminent, s'entrecroisent, etc., dans certains lieux de prédilection : le corps, le rite,

¹⁶⁶ Philippe Hamon, *op.cit.*, p.219.

l'œuvre d'art. Ainsi, selon Hamon, le romancier du XIX^e siècle met en scène cette indécidabilité normative du texte au moyen d'une neutralisation des systèmes évaluatifs (par montage, transposition-traduction et mise en sourdine) et, en même temps, rend compte du statut fondamental de l'idéologie qui est à la fois utopique et atopique, diffus et totalitaire, assujettissant et supprimant le sujet, etc., ce qui positionne le lecteur en ultime juge, lui seul capable de véritablement trancher et de donner de l'importance à certaines voix plutôt qu'à d'autres. Néanmoins, il doit juger non pas en fonction de son propre système de valeurs, mais bien en fonction des différents discours entendus et y souscrire.

En mettant en parallèle le genre fantastique et la méthode d'analyse des personnages et des foyers normatifs de Hamon, il est fort intéressant de constater que le flou intrinsèque et constitutif du texte fantastique s'allie parfaitement avec l'esthétique de la neutralisation normative, ou l'*écriture-dialogique*, dont parle Hamon et qui voit le jour au cours du XIX^e siècle. En effet, si le propre du fantastique est de créer et de conserver une certaine indécidabilité, une indétermination quant au phénomène monstrueux, la rencontre, voire le chevauchement, de plusieurs voix normatives distinctes et contradictoires sera nécessaire à l'instauration d'un tel effet, ce sur quoi joue constamment Rachilde dans ses romans¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Rappelons, à cet effet, les propos de Mellier en ce qui a trait à la rhétorique propre au fantastique : « L'indétermination atteint les conditions même de l'énonciation et de la textualité : cohérence problématique des métarécits et des enchaînements des voix, contradictions des informations et des témoignages, ambivalence des énoncés, fragmentation et montage complexe des séquences narratives. » Denis Mellier, *op.cit.*, p.125.

2.1.3 Le célibataire vampire : évaluation du monstre dans *Le grand saigneur*

*Cauchemar ou beau rêve, la vie ne réalise jamais rien, absolument,
Et quand on est mort, on ne s'en aperçoit même pas...*
Rachilde, *Le grand saigneur*

*Certains héros ne devraient jamais revenir.
Ils font plus riche quand ils sont morts.
Un héros, par définition, c'est quelqu'un qui est hors la loi.*
Rachilde, *Le grand saigneur*

Le personnage de prédilection de Rachilde est le marginal, le criminel dénué de morale, menaçant l'ordre social tant par sa présence dérangeante que par ses actes monstrueux et contre-nature. Je présenterai un exemple significatif et détaillé d'un cas d'anormalité rachildien, du monstre moral, par l'étude du personnage éponyme de l'œuvre *Le grand saigneur*, soit le marquis Yves de Pontcroix, qui est un meurtrier tirant profit de sa position sociale élevée et respectée (ou plutôt redoutée) pour arriver à ses fins, convoquant d'emblée le *monstre par abus de pouvoir (ou au-dessus des lois)* de Foucault¹⁶⁸. Roman très peu connu dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteure (il n'a d'ailleurs jamais été réédité), *Le grand saigneur* présente un rare cas de parenté réelle avec le surnaturel propre à un fantastique – dirais-je – plus traditionnel, classique, ce qui mérite un intérêt particulier. En effet, la façon dont Pontcroix est représenté dans le texte de Rachilde, son comportement et ses excentricités, établit une ambiguïté normative autour de cet *anormal*. Le roman met en scène une figure du criminel arborant physiquement et moralement les traces de ses méfaits,

¹⁶⁸ À juste titre, Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus* correspond elle aussi et en tous points au monstre par abus de pouvoir et au-dessus des lois, puisque, grâce à son rang social élevé, elle vit et agit comme elle l'attend, c'est-à-dire en dehors de la norme sociale. De même, le roman *La sanglante ironie* relate l'évolution du meurtrier sans remords que devient Sylvain, de sa jeunesse à l'âge adulte.

ce qui n'est pas sans rappeler les théories de Lavater sur la physiognomonie, pour qui le caractère se donne à lire sur les traits physiques d'un individu. Mais plus qu'un simple criminel, sous la plume de Rachilde, ce dernier se voit attribuer une dimension fantastique ; il est présenté comme étant une créature surnaturelle : un vampire¹⁶⁹, un monstre aristocrate¹⁷⁰ s'abreuvant de sang humain et assassinant impunément, ce qui renforce d'autant plus sa culpabilité ainsi que sa difformité (monstruosité).

Tout au long de ce roman, une indétermination ontologique – soutenue et alimentée par les différents discours de l'entourage du marquis ainsi que par la rhétorique employée afin de brouiller les pistes quant à sa nature véritable, tel que vu lors du premier chapitre – investit ce personnage à mi-chemin entre l'homme et l'animal, entre vivant et mort-vivant : s'agit-il tout simplement d'un aristocrate excentrique, immoral et violent aux pratiques douteuses et perverses ou bel et bien d'un vampire, d'un « monstre humain » (*LGS* : 214), si tant est que le lecteur adhère au pacte de lecture et accepte cette explication irrationnelle. À cette fin, Rachilde insiste, à de nombreuses reprises dans le texte, sur la dualité étrange, voire menaçante, de ce marquis : « il sentait son cerveau obscurci, dominé par un autre, plus lucide » ; « C'était toujours cet homme froid, correct, d'une cruauté si parfaitement mondaine, qui parlait de cette façon frémissante ? » ; « Qui était cette espèce d'homme

¹⁶⁹ On trouve une autre occurrence de personnage célibataire associé au vampire chez Rachilde. Dans l'un de ses tout derniers romans, *L'Autre crime*, la comtesse Sylvie de Givray, veuve excentrique, est décrite comme étant une « vamp », « une créature de luxe, qui vivait dans une espèce de musée, [qui] ne posait jamais les pieds par terre [et qui] glissait en voiture sombre comme se promenant dans un cercueil hermétiquement clos, ne se montrant qu'aux lumières d'une apothéose costumée en princesse à qui on avait coupé le cou. » Rachilde, *AC*, p.205.

¹⁷⁰ Le motif du monstre aristocrate/de la haute société est une association très répandue à la fin du XIX^e siècle. Voir Marc Angenot « *Monstres en soutane* et autres figures du monstre moral en France avant 1914 » dans Marie-Hélène Larochelle (sous dir.), *MML*, p.146.

remplaçant les caresses par les morsures ? » (*LGS* : 87 ; 131 ; 151) Plus encore, au fur et à mesure que Marie côtoie le marquis, cette dernière élabore toutes sortes de scénarios afin de s'expliquer l'étrangeté de son futur époux et finit par croire en une hypothèse versant dans le surnaturel :

Je suis hantée par la plus atroce des idées. Ça ne s'analyse pas et tu [Michel] peux me faire enfermer si tu veux... Je m'imagine...ça me tourmente la nuit, obstinément, parce que je ne dors plus, je m'imagine que cet homme [Pontcroix] *est mort*. [...]

Oui, je sais bien que ça ne souffre pas l'examen. C'est une obsession... Mais il sort, lui, du livre des *revenants*¹⁷¹.

[...]

Suppose que le bouleversement de cette immense catastrophe [la guerre de 1914-1918] ait produit de nouvelles lois, que tant de jeunes chairs immolées en pleine puissance de passions et de volontés aient enfin essayé de réagir, de se révolter en découvrant le secret d'une espèce de végétation, d'une autre vie, et qu'*il* ne distingue plus l'amour de la souffrance, qu'il ait pris l'appétit de la douleur comme on aurait l'appétit de la chair. Ou mort vraiment, ou privé de cœur...

(*LGS* : 153-154)

Yves de Pontcroix constitue ainsi un composite des deux types de monstre relevés par Foucault, en raison de sa classe sociale dominante¹⁷², ce qui lui octroie une certaine toute-puissance par rapport aux autres personnages, et de sa nature animale, sauvage, qui verse dans le surnaturel par l'analogie vampirique. En outre, une légende familiale ancestrale des Pontcroix décrit le vampire en ces termes : « un animal [...] à la tête presque humaine, un oiseau de proie, un carnassier qui a des dents, au bec en forme de lèvre et qui aspire [le sang jusqu'au cœur], celui que les Fakirs de l'Inde appellent l'*endormeur*, l'*envoûteur* » (*LGS* :

¹⁷¹ Il s'agit du titre de l'ouvrage relatant les exploits du marquis durant la guerre de 1914-1918 – *Les revenants* – venant également nourrir le réseau métaphorique entourant le caractère surnaturel de ce dernier.

¹⁷² À juste titre, Michel, le frère de la fiancée du marquis, dit de son futur beau-frère qu'il « est d'un monde que nous ignorons. Un milieu très riche, très libre, enfante des monstres si particuliers ! » Rachilde, *LGS*, p.97.

132 ; 130). Un chapitre entier est dédié à l'histoire du vampire et son évolution ainsi qu'à des témoignages et anecdotes sur cette créature, qui est appuyé par de longs extraits tirés du *Traité sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants, et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* de Dom Calmet (traité datant de 1746). Néanmoins, alors que l'existence de vampires humains semble avoir été établie dans le texte par ces diverses sources historiques et scientifiques, ce chapitre digressif s'achève par le sabotage de son propre argumentaire en rejetant la création du vampire (et, donc, son existence) sur le compte de la folie, celle-ci tout à fait humaine :

Toutes ces superstitions, ou ces phénomènes d'hallucinations, répandues par des érudits de différentes croyances religieuses ou scientifiques, ont été bien capables de laisser dans l'âme humaine, toujours crédule, une place pour le désir, sinon la terreur de la survie animale. On a connu des malades, doués d'une imagination trop vive, qui, frappés par une violente commotion cérébrale, ne concevaient plus l'acte d'amour que sous l'empire de l'idée fixe de voir couler du sang et devenaient des sadiques, malgré leur propension à la plus romanesques des pudeurs.

(LGS : 149)

Les descriptions physiques et morales du marquis participent également de son anormalité, de sa monstruosité. Dans son article, « Paradoxe du monstre en régime zolien. Le Criminel, le magistrat et l'écrivain », Sophie Ménard, s'inspirant de Foucault et de son *Histoire de la sexualité*, stipule que « le corps trahit l'individu¹⁷³ ». Chez le marquis, les traces physiques de sa monstruosité sont nombreuses¹⁷⁴ ; tout un champ lexical de l'animal

¹⁷³ Sophie Ménard, « Paradoxe du monstre en régime zolien. Le criminel, le magistrat et l'écrivain », dans Marie-Hélène Laroche (sous dir.), *MML*, p.58.

¹⁷⁴ *La marquise de Sade* présente également ce trait physiologique distinctif révélateur de la monstruosité/l'anormalité de l'héroïne Mary. Chez cette dernière, il s'agit d'un pouce anormalement long, semblable à celui d'un meurtrier, qui la *trahit* (Rachilde, *MdS*, p.183-184). De même, dans *Madame de Lydone, assassin*, Taïaut, le valet du personnage éponyme, est un nain muet, difforme et fou d'amour pour sa maîtresse. Sa physiologie anormale révèle d'emblée sa monstruosité morale et annonce aussi son acte criminel futur – soit le meurtre de la comtesse. Il y a plus d'une vingtaine d'occurrences où les termes « monstre » et « monstrueux » sont associés à Taïaut, et ce, tout au long du roman. Le dégoût profond de Louveret envers Taïaut est sans cesse

et de la créature surnaturelle est utilisé, trahissant sa véritable nature. Voici un exemple significatif :

Les yeux, très fournis en cils et en sourcils, ont l'aspect d'un étroit bandeau de fourrure sous lequel scintillent deux pierres... précieuses, par les lueurs qu'elles dégagent, mais contribuant, par leur aiguë fixité, à rendre ce masque inquiétant. Les méplats fort accusés des joues et de la mâchoire font ressortir la bouche, épaisse, d'un dessin violent, qu'on souhaiterait à part du reste de ce visage, tellement elle a l'air de ne pas être faite pour lui. Sous un nez droit, court, légèrement relevé du bout, cette bouche est venue se placer comme un défi à l'humanité des traits supérieurs. Ses dents fortes, irrégulières, celles d'un carnassier, lui rendent, sans doute, impossible la tendresse d'un sourire et ne laissent pas beaucoup d'espoir en la bonté du caractère de l'individu. [J.S.]

(LGS : 10)

En outre, le narrateur insiste fortement sur le caractère surhumain (ou inhumain) du marquis de Pontcroix, soulignant, de ce fait, sa non-appartenance au monde dans lequel évoluent Marie et Michel : il est question de sa « force surhumaine », « de [ses] gestes si souples, de [ses] muscles si forts, en dehors de l'humanité normale », de « cet homme criminel tellement détaché de tous les mondes civilisés qu'il en paraissait plus grand, moins coupable, hors du temps et de la réalité. » (LGS : 196 ; 104 ; 264) Les romans de Rachilde présentent, pour la plupart, ce type de protagoniste éminemment et étrangement en décalage par rapport au temps du récit¹⁷⁵. Celui-ci fait souvent partie de la classe aristocratique sous la République et/ou adopte des pratiques ou des comportements jugés démodés, voire insolites (allant de pair avec la figure prisée du célibataire à la fin du XIX^e siècle). Sa demeure

réitéré puisque la focalisation est fixée sur ce personnage. Contrairement, aux deux autres personnages qui cachent davantage leur monstruosité, le nain Taïaut est, quant à lui, vu comme un monstre à part entière et le demeurera jusqu'à la toute fin du récit. À noter que le nain constitue une figure prisée de la décadence (Voir à ce propos Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.194 et suivantes).

¹⁷⁵ Dans le roman *Son printemps*, la grand'mère éprouve des difficultés à reconnaître sa propre petite fille, Miane : « La grand'mère fut étonnée de l'accent désabusé de sa petite fille. Elle prenait, depuis quelque temps, une voix singulière qui semblait venir de plus loin que sa frêle personne et elle semblait parler pour un témoin tout à fait invisible aux profanes. » Rachilde, *SP*, p.241.

reste quant à elle très ancrée dans le XIX^e siècle désormais révolu (maison isolée, voire cachée, du reste du monde moderne et/ou trop âgée pour accueillir tout confort un tant soit peu moderne¹⁷⁶).

Par ailleurs, non seulement *le corps trahit-il l'individu* dans *Le grand saigneur*, mais encore l'individu se trahit-il lui-même. Le marquis – surnommé « le presque mort », le « revenant » – se révèle ouvertement à Marie : « Je ne tiens pas à vous tromper. Je suis un monstre, paraît-il, moralement, et, physiquement, je suis laid, seule chose dont tout le monde a la preuve...excepté vous » (*LGS* : 61 ; 157 ; 84). En effet, le personnage monstrueux des romans rachildiens est, le plus souvent, tout à fait conscient de sa monstruosité et va parfois même jusqu'à la revendiquer, ce qui le mènera parfois à adopter un certain discours quant à sa différence par rapport au reste de la société. Dans *Le mordu, mœurs littéraires*, le jeune écrivain Maurice de Saulérian, rescapé miraculeusement de sa tentative de suicide, n'a de cesse d'affirmer qu'il est « névrosé », « mort », qu'il a des « bizarreries d'humeur [et] une lésion au cerveau » et soutient même qu'il est « un monstre » (*LM* : 125 ; 109 ; 125 ; 205). La multitude de réactions que provoque Pontcroix chez Marie est une autre trace de sa nature monstrueuse et surnaturelle : tantôt Marie est hypnotisée, envoûtée, par le marquis ou prise de vertiges à son contact, tantôt elle en a véritablement peur¹⁷⁷. En effet, outre l'aspect physique de Pontcroix, constituant une marque de sa monstruosité, les propos et les actes de ce dernier sont tout aussi révélateurs de sa nature : « En devenant mienne, ma femme

¹⁷⁶ Je traiterai de l'habitat du monstre rachildien lors du troisième chapitre de cette thèse.

¹⁷⁷ Rachilde, *LGS*, p.107-108 : « Assise sur le divan, les prunelles dures, fixes, comme une hypnotisée, elle [Marie] répéta : – Oui, je veux être sa femme. Je le veux. Après tout...je ne risque rien... La mort, mais c'est une plaisanterie, la mort, en amour... »

légitime, comme je l'entends, désormais, vous ne risquez que la mort... » ; « Marie, je désire votre vie, votre sang, votre admirable santé, votre adorable santé. » (*LGS* : 104 ; 105) Tel que mentionné dans le premier chapitre, le baiser de fiançailles est un épisode du roman qui consolide véritablement l'anormalité du marquis, son seul geste typiquement vampirique de tout le roman : « le marquis de Pontcroix se pencha sur son cou ; là, derrière l'oreille rose, sur cette chair fine [...], il mit les lèvres et, sous le baiser brutal, odieux, le sang jaillit, deux gouttelettes pourpres de l'exacte nuance du rubis de la bague de fiançailles¹⁷⁸ » (*LGS* : 136). Nonobstant ces quelques indices laissés çà et là en ce qui a trait à l'appartenance du marquis au surnaturel (histoire familiale reliée au vampire, descriptions physiques et morales, comportements évoquant le vampirisme), l'énigme reste complète ; l'élément monstrueux (ici, la nature de Pontcroix) ne se donne à voir que partiellement et sans grande certitude.

Enfin, pour que le monstre, l'anormal, en soit bel et bien un, il faut le reconnaître comme tel. Selon Ménard,

Le corps, plus particulièrement celui du monstre social (le marginal, le fou, le criminel, l'hystérique par exemple), est porteur de traces, devant être transformées, par le regard spécialisé et par le discours scientifique, en moyen de reconnaissance et de signalement de l'anormalité¹⁷⁹.

C'est donc dire que l'anormalité, la monstruosité, n'existe que par rapport à une norme et qu'il faut, par le fait même, que la société, l'institution concernée, la considère de cette façon. Dans *Le grand seigneur*, la norme est représentée par le docteur personnel du

¹⁷⁸ À ce propos, sachant que son geste a été mal reçu, Pontcroix dira à Michel, qui en a été témoin et qui a même séparé physiquement les fiancés : « Ce qui s'est passé n'était incorrect que...parce que vous l'avez vu et que nous nous trouvions dans le monde...ou à peu près. » *Ibid.*, p.162.

¹⁷⁹ Sophie Ménard, *op.cit.*, p.58-59.

marquis, Henri Duhat, qui est en mesure de poser un diagnostic sur son patient¹⁸⁰ : « Je ne suis pas fou. Je suis anormal, selon ton expression [Dr Duhat], ce qui n'est pas du tout la même chose, ni le même danger... » ; « Un lobe de son cerveau [au marquis] était engourdi. Il n'était pas fou, seulement privé de sensibilité » (*LGS* : 237 ; 255-256). Toutefois, le docteur est un personnage fort paradoxal ; constituant un des seuls détenant la vérité en ce qui concerne le marquis de Pontcroix et incarnant une figure d'autorité en la matière (connaissances et savoir-faire scientifiques), le Dr Duhat entretient également le doute quant à la véritable nature de son patient :

– [...] Ma parole, elle [Marie] est envoûtée par le marquis. Ne m'a-t-elle [Michel] pas déclaré, un soir, qu'elle le prenait pour...un *revenant*, un mort !

Le docteur Duhat tressaillit, s'arrêta, secoua sa cendre d'un doigt nerveux et regarda Michel.

– Les femmes ont des intuitions déconcertantes.

– Que voulez-vous dire ?

– Rien...que faire une réflexion médicale, cher monsieur.

(*LGS* : 178)

Tout au long du récit, le docteur cherche constamment à amender son patient, voire à le guérir de son étrange mal – dont tous, y compris le lecteur, ignorent la source, mais aussi la nature. Cependant, la tentative du docteur restera vaine, comme le montre la fin du roman. En effet, à son terme, aucun postulat ne semble véritablement tenir, puisqu'aucun discours ne prédomine, en particulier celui du Dr Duhat qui demeure, somme toute, tout aussi obscur que ne l'était son défunt patient.

¹⁸⁰ On trouve cette figure d'autorité et de norme dans *La princesse des ténèbres* représentée par le jeune docteur de campagne ignorant aussi le mal étrange sévissant chez sa jeune patiente en proie à de fortes hallucinations, même chose dans *Minette*.

Afin de bien montrer la neutralisation normative dans *Le grand saigneur*, je traiterai brièvement du personnage de Michel qui se voit discréditer au sein du texte. Outre le Dr Duhat qui *connaît* la vérité en ce qui concerne le marquis et le marquis lui-même, Michel constitue le seul autre personnage qui sait *quelque chose*, si ce n'est qu'il s'agit là d'un individu extrêmement dangereux (Michel subit les conséquences de sa curiosité, ce qui n'est pas sans rappeler le conte de Perrault *La Barbe bleue* (1697)) :

[J]e ne quitterai jamais ma sœur, parce que *je sais tout*. Arrangez-vous comme vous voudrez. Amant ou mari, vous aurez toujours un témoin, dans la mesure des circonstances...et de la pudeur. Remarque bien, Marianeau, que je ne sais rien, au fond, de positif, à part ce que j'ai vu.

(LGS : 157)

Néanmoins, peu importe les preuves ou témoignages¹⁸¹ qu'apporte Michel, le texte montre, et ce, dès son tout début, que le frère aîné de Marie n'est pas tout à fait crédible, ce qui altère fortement sa fiabilité ainsi que la valeur de ses propos. En effet, Michel est décrit comme suit par sa sœur : « Mais Marie Faneau le voit comme un pauvre gamin, retardé dans sa croissance, très étourdi, très fiévreux. » (LGS : 29) De plus, « fou » et « dépourvu de sens moral », « il oscille entre le vice et la vertu » et « il est à la fois jaloux comme un amant et intéressé comme un parasite », bref, « il y a du reptile en lui » (LGS : 29 ; 174). Le narrateur insiste sur le fait que, tandis que Marie « a hérité [de leurs parents] tout ce qu'ils pouvaient avoir de bon, de puissant, d'exalté, cérébralement et physiquement, [Michel] n'a récolté que les prédispositions aux fêlures mentales. » (LGS : 31-32) Enfin, ceci permet à Pontcroix d'en tirer avantage en ce qui concerne Marie : « Elle m'aime. Son frère lui raconterait...qu'elle ne le croirait pas, au moins sans preuves à l'appui. » (LGS : 189) Ainsi, *Le grand saigneur*

¹⁸¹ Michel rapporte à sa sœur que le marquis a cassé le bras à une jeune femme lors d'une démonstration de *jiu-jitsu* dans une soirée mondaine. Voir Rachilde, *LGS*, p.50-51.

est un exemple fort révélateur de la façon de faire de Rachilde en ce qui a trait à l'indétermination qui est constitutive du texte fantastique ; jouant autant sur les descriptions physiques que psychologiques du personnage monstrueux, l'écrivaine agit également sur ce que dit l'entourage, où l'amas de discours brouille la vraisemblance des faits rapportés et crée l'étrangeté¹⁸².

2.1.4 Contagiosité monstrueuse

*Je fais très peu partie de l'espèce humaine
Et je suis beaucoup plus proche de l'espèce animale.
[...] Des gens ont essayé de m'apprivoiser.
J'ai essayé d'apprivoiser des gens.
Le résultat fut une série de malentendus qui dure encore !...
Peut-être aurais-je mieux fait de miauler,
D'aboyer, de hurler que d'écrire, d'espérer se montrer
Un écrivain parce qu'on est obligé de mentir.
Rachilde, Théâtre des bêtes*

*Quand on lutte contre des monstres,
Il faut prendre garde de ne pas devenir un monstre soi-même.
Friedrich Nietzsche, Par-delà le bien et le mal*

Il y a une irrésistibilité incontestable chez le personnage monstrueux pouvant potentiellement provoquer une contagiosité, entraînant dans certains cas la création d'un nouveau monstre rejeton (dans une sorte de filiation corrompue et décadente). Son charme

¹⁸² Une version préliminaire de cette étude a été publiée dans la Revue de l'Association des Professeur.e.s de Français des Universités et Collèges Canadiens (APFUCC) : Vicky Gauthier, « Le crime fantastique dans *Le grand saigneur* de Rachilde », *Voix plurielles*, vol.8, n°2, Brock, 2011, p.54-64.

magnétique, son discours autre et novateur ainsi que son étrangeté attirent et parasitent à la fois le/la disciple¹⁸³, menant parfois à sa propre transformation ou métamorphose monstrueuse. Stead insiste, à ce propos, sur le fait que « le côtoiement engendre la contamination[, que] le monstre s'annonce au pluriel et [que] sa prolifération facilite la contamination, le mélange et l'hybridation¹⁸⁴. » À l'instar de sa propre personne souvent indéfinissable et insaisissable – comme nous l'avons vu lors du premier chapitre et au cours de celui-ci –, ses relations sont sous le signe de l'immixtion infectieuse, de sorte que même si ces amours demeurent la plupart du temps infertiles (absence de descendance¹⁸⁵) ; son héritage n'en demeure pas moins laissé aux soins d'un tiers digne de lui (sorte d'héritier spirituel). Parfois, cette transmission réussira, parfois, elle avortera au dernier moment ou bien semblera avorter, mais dans ce cas-ci, ce ne sera que par la volonté du monstre lui-même. Il s'agit bien de ce dernier cas dans *Le grand seigneur*, où le marquis se suicide, libérant par le fait même Marie de son joug (ou le confirmant, selon l'interprétation donnée à la toute dernière ligne du roman : « Si elle [Marie] peut croire cela, et c'est possible, elle

¹⁸³ Il s'agit précisément d'une relation parasitaire (vampirisme) entre le marquis de Pontcroix et Marie Faneau dans le roman *Le grand seigneur*, puisque la survie du vampire consiste justement à parasiter le monde des vivants, notamment en se nourrissant de leur sang. On retrouve une autre occurrence de vampirisme sanguinaire chez Rachilde dans le roman *La marquise de Sade*, où il s'agit cette fois-ci d'une femme, Mary, qui malmène son amant Paul afin que ce dernier saigne, liquide rouge qu'elle adore. Le roman s'achève sur Mary visitant dorénavant les abattoirs et fantasmant à l'idée de commettre un meurtre pour enfin étancher sa soif de sang.

¹⁸⁴ Evanghélia Stead, *op.cit.*, p.74 et 119. Voir aussi les pages 154 et 291 de l'ouvrage de Stead concernant la contamination du monstre dans l'esthétique de la décadence.

¹⁸⁵ *Refaire l'amour*, *La maison vierge* et *La virginité de Diane* constituent toutefois l'exception, puisqu'il y a une descendance. Dans le premier roman, Montarès adopte l'enfant de Bouchette décédée en couches (on lui assure que c'est le sien, mais il n'a jamais couché avec elle). Dans le second roman, la duchesse Lionnelle de Montjoie quitte ses trois amants après la mort du braconnier Simon, de qui elle est enceinte, pour renouer avec son époux. Le dernier roman débute par le viol de Féa qui tombe enceinte de son agresseur ; Féa fera un mariage d'amour avec Roger, de qui elle aura un second enfant, et sera vengée par son père, qui est la cause initiale de son déshonneur, puisqu'il l'a laissée seule dans son atelier après l'avoir peinte en Diane chasseresse nue. Notons aussi *La jongleuse* qui se termine par une naissance, un an après le suicide d'Éliante : Missie et Léon ont une fille. Ce dernier « espère [secrètement] qu'elle aura *ses yeux* [à Éliante], les yeux du rêve. » Rachilde, *LJ*, p.255. Néanmoins, avec Rachilde, il est difficile de croire, malgré ces quelques fins heureuses, en un *ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants*. Certaines semblent teintées d'ironie et d'ambiguïté, comme celles de *La jongleuse* et de *Refaire l'amour*. Voir à ce propos l'article de Dominique Laporte, *op.cit.*, p.108-122.

l'aimera toujours. Il vient de recréer *le vampire*. » (LGS : 279)). On trouve également cette mort volontaire dans *La jongleuse*, où le suicide de la veuve Éliante permet à sa nièce d'épouser l'homme qu'elle aime (Léon était envoûté tout au long du récit par Éliante et le demeure même après la mort de celle-ci). Cette ambiguïté par rapport au joug du monstre sur son disciple/héritier (après sa disparition, est-il toujours opérant ?) va de pair avec le reste de sa personne, tant aux niveaux physique et psychologique qu'au niveau de son discours, de ses actions et – nous le vérifierons au cours du troisième chapitre – de son habitat. Tout en ce qui concerne le monstre se situe dans cet entre-deux insaisissable semant le doute tant chez son entourage que chez le lecteur.

Je me limiterai surtout ici sur l'étude du roman *La Tour d'amour* sous l'angle de cette contagiosité monstrueuse, qui a lieu non seulement entre la mer et les deux gardiens de phare, mais aussi entre les deux hommes. Cette deuxième relation contagieuse, nous le verrons, donne lieu à un véritable roman de formation, d'initiation à la monstruosité, qui diffère de ceux de Rachilde mettant en scène la création du monstre, de sa naissance ou de sa jeunesse jusqu'à l'âge adulte, parfois jusqu'à sa mort (comme c'est le cas, entre autres, dans *L'Animale*, *La marquise de Sade*, *Son printemps*, *Les Rageac*, *La souris japonaise*). Ce roman met plutôt en scène la passation d'un certain savoir dans une relation paternelle symbolique. Le roman *Monsieur Vénus* aurait également été à propos en ce qui a trait à la contagiosité monstrueuse¹⁸⁶ : Raoule de Vénérande entraîne Jacques Silvert dans son monde

¹⁸⁶ D'autres romans de Rachilde présentent aussi une relation contagieuse provoquant un changement important chez qui a côtoyé le personnage monstrueux, par exemple dans *Le grand saigneur*, le marquis de Pontcroix semble avoir contaminé sa fiancée, Marie, qui « paraissait grande, dressée dans une colère sauvage qui donnait à ses prunelles grises des reflets de feu vert, d'un phosphore que distillait depuis longtemps une corruption

de perversions et d'inversions des rôles sexuels et le transforme littéralement à jamais, en lui faisant d'abord contracter sa propre maladie décadente, puis en le fixant en une poupée de cire mécanique destinée à lui donner du plaisir pour l'éternité. Néanmoins, cette passation de savoir décadent entre Raoule et Jacques échoue ; Jacques désobéit et trahit son époux/épouse, ce qui le condamne à demeurer un objet érotique à tout jamais. Dans *La Tour d'amour*, le legs s'effectuera plus insidieusement et, surtout, sans encombre.

2.1.4.1 L'Étrange cas de *La Tour d'amour*

*Animer l'inanimé, humaniser l'objet,
Tout en animalisant l'être humain, telles semblent être
Les deux tendances du langage décadent.
Evanghélia Stead, Le monstre, le singe et le fœtus*

Avant de débiter l'analyse de ce roman, il faut tout d'abord souligner sa grande et étrange unicité au sein de l'œuvre de Rachilde. Non seulement nous écartons-nous du roman célibataire « traditionnel » fin-de-siècle, mettant habituellement en scène un héros masculin hautement raffiné, intelligent et élitiste, mais aussi du style d'écriture rachildien (ce dont il a

cérébrale gagnée au contact de *l'autre*. » Rachilde, *LGS*, p.103. Dans *La fille inconnue*, Jean Dormès, écrivain et journaliste à la revue du Globe (ainsi que narrateur homodiegétique du roman), fait la rencontre d'une jeune femme énigmatique et troublante, Sandou Arghirov, sur qui il décide d'écrire un article. Peu à peu, Dormès se rend compte que non seulement est-il tombé sous le charme magnétique de Sandou, mais aussi qu'il est « en présence d'un monstre, mais encore d'un monstre conscient et, sans doute, parfaitement organisé. » Rachilde, *FI*, p.73. L'ultime chapitre présente la déchéance de Dormès, qui, par son contact avec Sandou – muée « par cette volonté persistante de plaire à tout prix », n'écrit plus et sombrera dans la folie : « Alors je deviens fou [...] il faut que je m'en aille, moi, sans retour vers le possible...ou l'impossible ! ...Ni fleur, ni couronne, Sandou Arghirov, je vous prie ! Vous m'avez assez compromis comme cela » *Ibid.*, p.248.

été question lors du premier chapitre de cette thèse). Plus encore, contrairement aux autres romans de l'écrivaine où la nature est employée en tant que protection afin d'isoler/protéger davantage le monstre rachildien du reste de la société, *La Tour d'amour* montre plutôt une nature des plus hostiles aux hommes (à l'occurrence les deux gardiens du phare d'Ar-Men), qui osent la défier en ayant pour tâche de faire dévier les navires de la Chaussée de Sein¹⁸⁷ (donc d'une mort certaine, ce qui revient à jouer eux-mêmes à Dieu). Enfin, au lieu de placer ses personnages dans des lieux plus conventionnels de la littérature fin-de-siècle (maison, mansarde, le plus souvent en pleine ville, etc.), Rachilde a recours à un lieu en tout point marginal exprimant la plus extrême isolation et une « rupture absolue et formelle avec le monde extérieur¹⁸⁸ » en situant son récit au phare d'Ar-Men. Lieu humain, mais tout de même à la limite de toute civilisation, *La Tour d'amour* de Rachilde constitue l'un des rares exemples à la fin du XIX^e siècle « d'exils radicaux¹⁸⁹ », souligne au passage Prince, avec *L'Île du Docteur Moreau* (1896) de Wells et *Le carillonneur* (1897) de Rodenbach, s'apparentant davantage aux premiers temps du fantastique. Bref, il ne s'agit pas ici d'un roman célibataire ordinaire, ni pour Rachilde ni pour l'époque à laquelle il paraît, puisque, comme le mentionne brièvement Pablo Justel dans son article « Espace et langage : *La Tour d'amour* de Rachilde et la Tour de Babel » (2016), Jean Maleux – narrateur autodiégétique du récit – « est aux antipodes de l'écrivain des romans décadents [tel *À rebours*]. En ce sens, le récit de Jean, tel qu'il l'envisage, est aussi mécanique que ses tâches comme gardien de phare¹⁹⁰. » Mais encore, nous pouvons aller plus loin en ajoutant que Maleux n'a pas

¹⁸⁷ Il s'agit d'une zone de récifs au large de la Bretagne extrêmement dangereuse, bien connue des marins, s'étendant sur près de 24 km.

¹⁸⁸ Nathalie Prince, *LCF*, p.66.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.66.

¹⁹⁰ Pablo Justel, « Espace et langage : *La Tour d'amour* de Rachilde et la Tour de Babel », *Çédille, revista de estudios franceses*, n°12, avril 2016, p.198-199. Ce dernier poursuit en affirmant « qu'il s'agit d'un récit

réellement choisi sa demeure (le poste lui est assigné), ne fait aucunement partie d'une élite intellectuelle/culturelle raffinée (il n'est ni un grand lecteur, ni un collectionneur d'objets d'art, ni un décorateur d'intérieur) et souffre de son cloisonnement extrême (il souhaite la plupart du temps quitter le phare pour retrouver la civilisation). Il ne s'agit pas d'un lieu de connaissances, teinté d'élitisme (autrement dit, l'intérieur célibataire du phare d'Ar-Men est loin d'être le chez-soi de Des Esseintes ou de Dorian Gray). Dans cet étrange roman de célibataires, tout – de l'extérieur à l'intérieur – est hostile et verse pleinement dans le fantastique, ce que je tenterai de montrer dans cette partie.

La Tour d'amour de Rachilde est souvent étudié selon deux perspectives : la première psychanalytique et la deuxième intertextuelle à caractère mythologique et/ou biographique (notamment celles de Dauphiné, Finn, Hawthorne, Holmes, Justel, Laporte, Sanchez, Ziegler, etc.). Au point où il semblerait que ce soit la première (et peut-être l'unique) chose que la critique littéraire voit dans ce roman. Pour ma part, je tenterai de m'intéresser à cette œuvre selon une autre perspective, soit celle d'un roman de formation. Je délaisserai donc volontairement tout intérêt psychanalytique et biographique, puisque cela a été très bien démontré par ceux et celles nommés ci-haut, pour tenter de voir plus loin ou autrement, soit sa fantasmagorie¹⁹¹. En effet, ce roman est celui de l'entre-deux et a plus à voir avec le genre fantastique que toute tentative de le relier au naturalisme, où le roman de Rachilde se voit réduit à une simple étude de cas de névrose, culminant, au final, par la folie. Roman de

centripète [et que] l'absence d'intention communicative et la mécanicité du récit [...] font de ce carnet de bord une déformation de l'écriture. » Pablo Justel, *op.cit.*, p.199.

¹⁹¹ À l'instar de Nathalie Prince, qui est la seule à avoir attribué un caractère fantastique à l'œuvre de Rachilde, sans toutefois l'étudier en profondeur, ce que je tenterai de mettre en lumière tout au long de cette thèse.

l'entre-deux donc, nous l'avons déjà vu au niveau discursif lors du premier chapitre de la thèse, où le réalisme devient – par moments – parasité par l'onirisme (symbolisme et poésie), rompant ainsi le pacte de lecture initial. L'ambivalence a aussi lieu au niveau figuratif (même si, respectivement, la mer et le phare sont associés au féminin et au masculin, cette association tend parfois à s'inverser – Dominique Laporte l'a déjà exposé dans son article « *La Tour d'amour* de Rachilde ou le discours réaliste en délire. Du lisible au scriptible dans le roman de la décadence » (2003)), ainsi qu'aux niveaux thématique (personnages féminins fort (mer) et faible (femmes humaines)) et générique (à la fois réalisme, naturalisme, fantastique, etc.), ce qui montre encore à quel point l'œuvre romanesque de Rachilde est riche et féconde en s'ouvrant à différentes perspectives.

Il est important de noter que le choix du décor de *La Tour d'amour* n'est surtout pas anodin ni innocent ; le phare d'Ar-Men existe véritablement et sa célébrité est déjà acquise, et ce, bien avant l'époque où Rachilde écrit son roman¹⁹². Explorons un peu l'histoire de ce lieu afin d'y voir sa particularité et de bien saisir l'enjeu d'une telle mise en scène dans le roman de Rachilde. Ce phare est situé en pleine mer à environ 32 km de la côte ouest de la Bretagne sur un rocher de 105 m², s'élevant à 4,2 m au-dessus des plus basses eaux. Étant donné la difficulté d'accoster sur ce rocher – très souvent submergé – et donc d'y travailler, la construction du phare d'Ar-Men s'est échelonnée sur quatorze années : de 1867 à 1881.

¹⁹² Toutes les études sur ce roman occultent le caractère historique/véridique du phare d'Ar-Men (Rachilde y décrit avec précision la manœuvre employée afin de se rendre au phare (l'emploi d'un fil de fer), etc.). Ana Alonso est la seule à brièvement en parler dans son article « *L'enfer des enfers*. Approche de l'espace dans *La Tour d'amour* de Rachilde », dans Julián Muela Ezquerro (éd.), *Le Locus terribilis. Topique et expérience de l'horrible*, Berne, Peter Lang, 2013, p.161-186. J'ai traité de l'aspect historique de *La Tour d'amour* en 2009 lors d'un colloque du NCFS à Salt Lake City (É.-U.) et, par la suite, publié un article en 2011.

Le phare d'Ar-Men, mesurant 33,50 m de hauteur et posé sur un rocher à peine plus large que sa base, est assailli, lors de violentes tempêtes, par des vagues pouvant aller à plus de 30 m de hauteur, ce qui revient à dire qu'il peut être totalement recouvert par les vagues. De plus, durant plusieurs années, les conditions de travail des gardiens de ce phare ont été plus que médiocres. Il n'était pas chauffé, il n'y avait pas de salle de bains et, pendant longtemps, une lampe à pétrole assurait, seule, l'éclairage intérieur. Qui plus est, si la mer n'était pas clémente, les gardiens pouvaient rester plusieurs jours au phare avant qu'on puisse les relever (le record est de cent jours consécutifs). Ainsi, on comprend pourquoi le surnom du phare d'Ar-Men est *l'Enfer des Enfers* ! Ce bref aperçu historique du phare d'Ar-Men permet de mettre en relief son caractère mythique et dangereux (isolement total du reste de la société, violence de la mer, précarité des conditions de travail, etc.) et de mieux comprendre les enjeux du roman de Rachilde.

Présenté comme le journal de bord du phare d'Ar-Men rédigé par Jean Maleux, cette œuvre met en scène deux gardiens de phare : le vieux Mathurin Barnabas et le jeune narrateur. Ce dernier est engagé au phare d'Ar-Men, le plus isolé de tous, afin de « remplacer l'intelligence d'un vieux qui décline » (*LTA* : 51). Au fil de la progression du récit, le lecteur découvre – tel un roman d'enquête – que Barnabas cache un secret : celui-ci entretient des rapports amoureux avec les cadavres de femmes noyées que lui envoie la mer houleuse à la suite des naufrages. Plus précisément, fétichiste et nécrophile, le vieux gardien développe un désir dépravé pour ces femmes mortes : il cache dans le phare, qu'il surnomme affectueusement « *la Tour d'amour* », certains cadavres ainsi qu'une tête de femme, qu'il conserve dans un bocal, à l'intérieur des placards et il collectionne les mèches de cheveux

des mortes qu'il attache sur sa casquette. Le roman constitue donc le récit des six années passées par le jeune Maleux au phare d'Ar-Men, en compagnie de Barnabas, devenu une créature mi-homme mi-bête au fil du temps.

L'assaut constant et violent de la mer (dont la connotation avec la *mère* (la femme) a été maintes fois soulignée par les lectures psychanalytiques) sur les deux gardiens de phare se donne à voir dans *La Tour d'amour* à travers l'apprentissage de Maleux – cette transmission dégénérative (ou animalisante) du savoir de Barnabas au jeune narrateur. Lorsque ce dernier aura tout su, tout appris de son gardien-chef, de son mentor – de son « père » –, Barnabas pourra mourir et laisser sa place à Maleux. Par l'isolement de ses deux personnages, Rachilde montre que la nature fait de l'homme un être bestial et déviant, ce qui s'oppose à la thèse rousseauiste. Pour Jean-Jacques Rousseau, le vice et la corruption proviennent de la société, où l'individu a des rapports artificiels et faux avec ce qui l'entoure : « la société déprave et pervertit les hommes [;] tout [y] est illusoire et vain¹⁹³ ». Dans *La Tour d'amour*, l'écrivaine décadente montre plutôt que l'isolement de la société, où domine une nature toute féminine et hostile, entraîne l'éruption de différentes formes de perversions, menant ultimement à une dégénérescence irréversible des corps et à une fixation de ces comportements déviants. Avant de traiter du caractère initiatique du roman, je m'intéresserai à la première relation contagieuse, soit celle entre la mer et les gardiens. Pour Jean de Palacio,

¹⁹³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation : Livre IV*, Paris, Garnier Flammarion, 1961 [1761], p.28 et 65. Néanmoins, Rachilde, de même que la mentalité fin-de-siècle, s'accordent plutôt avec la pensée de Rousseau en montrant/dénonçant les aspects nocifs et corrupteurs de la société sur l'humain, ce pourquoi il y a isolation, cloisonnement chez ces personnages, préférant leur solitude à la décadence/déchéance sociale ambiante. Il va sans dire que leur enfermement ne leur sera pas plus bénéfique quand il s'agit d'œuvres fantastiques fin-de-siècle.

dans *Figures et formes de la décadence. Deuxième série* (2000), il existe « trois critères essentiels du paysage décadent : c'est un paysage amorphe, un paysage malade et un paysage sexué¹⁹⁴ ». De même, « il [le paysage] n'est pas de l'ordre de la description, mais de l'ordre de la parabole¹⁹⁵. » Il s'agit précisément de ce type d'environnement hautement symbolique dans *La Tour d'amour* ; nonobstant le premier critère, puisque, chez Rachilde, nous le verrons, cette nature n'est ni inactive ni vulnérable, mais plutôt omnipotente et mortifère.

Lieu privilégié où la nature peut s'exprimer dans ses plus beaux excès, la mer rudoie les gardiens et les met constamment à l'épreuve, puisque ceux-ci la défient, isolés du reste de la société dans leur phare, dernier et ultime symbole masculin au centre de cette nature en colère. Personnification filée versant dans le fantastique tout au long du récit, la mer, en tant que femme détenant une force destructrice, met tout en œuvre pour séduire, violenter et, même, aliéner les deux hommes, qui en viennent, à la fois, à l'appréhender (dans les deux sens du terme) et à l'aimer, et ce, au prix de leur humanité :

La mer délirante bavait, crachait, se roulait devant le phare, en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles. La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes ; et, à la hauteur de la lanterne, on apercevait des choses qui donnaient l'envie de détourner les yeux. Mais elle recommençait, s'échevelant, toute en convulsion d'amour ou de folie. Elle savait bien que ceux qui la regardaient lui appartenaient.

(*LTA* : 136-137)

¹⁹⁴ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence. Deuxième série*, Paris, Séguiet, 2000, p.228.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.234.

Provoquant naufrages et délires, la nature – femme fatale absolue – exhibe aux protagonistes son pouvoir immanent de vie et de mort :

Mais le vent se révolta tout à fait, il y eut un coup de tonnerre effroyable, le ventre de la mer gonfla jusqu'aux nuages et s'ouvrit sous la pointe aiguë d'un éclair durant que la foudre nous rendait sourds.

[...]

Nous n'avions plus de torche, nous n'avions plus de pétrole, le phare s'était éteint, et la cage de verre fichait le camp en morceaux.

[...]

Puis ce fut fini, tout disparut, emporté par le courant ou s'abîmant aux entrailles de la mer.

(*LTA* : 140-141)

À la suite de ce naufrage, un défilé d'épaves, de cadavres et, surtout, de femmes noyées parade devant le phare, montrant aux deux gardiens leur faiblesse – leur humanité – et leur incapacité à contrer cette nature, et ce, par un quelconque moyen. De fait, à deux reprises, le phare est inopérant, dû à d'énormes vagues qui l'ont éteint, et cette inaction (absence de lumière) cause deux naufrages et, donc, la mort. Le phare, ce « cierge maudit » (*LTA* : 126), première victime impuissante devant cette mer insidieuse et destructrice, est continuellement attaqué par elle dans une ronde infernale sans fin¹⁹⁶, au point où celle-ci désagrége la *maison* des deux hommes et s'y infiltre :

[Ç]a devenait effrayant de voir deux pauvres bonshommes devant ce géant de pierre, sur ce roc abandonné de Dieu. Des lames furieuses le saisissaient en travers et le coupaient à moitié de sa croupe, bavant toute leur écume qui retombait en neige sur les dalles du coin nord. On entendait gronder le canon de la vague donnant ses assauts, ébranlant tout l'édifice et le faisait vibrer comme une trompe de cuivre. Je comprenais maintenant pourquoi on attachait les chaises à la salle à manger ! L'aspiration de l'eau était, en cas de tempête, tellement violente que cela vous attirait tous les objets libres.

[...]

¹⁹⁶ « Et la valse éternelle s'accélère ; plus les vagues sautent, plus le phare tourne. » Rachilde, *LTA*, p.135.

Les nuits de grands souffles, on ne pouvait pas sortir. On se tenait droit, par habitude, mais on se sentait humer du fond qui s'ouvrait en spirale pour vous aider à mieux glisser jusqu'au ventre de la mer.

(*LTA* : 25)

Au même titre que le phare, les deux gardiens se voient complètement assujettis au bon vouloir de la mer et à ses humeurs et sont tout aussi affectés par sa présence s'immisçant partout, que ce soit dans leur esprit ou sur leur corps : « On n'existe point très normalement quand on habite une prison toute en longueur [...] et qu'on est obligé de penser sur place, ne sachant quoi devenir, tantôt trop près des étoiles, tantôt trop près des abîmes de la mer. » ; « Une odeur de marée entrainait chez nous avec le vent pur, une odeur impure, âcre, gerçant les lèvres qui en goûtaient la saveur excitante, fendant la peau de rides précoces, emplissait les regards du sel dont on fabrique les larmes du désespoir. » (*LTA* : 126 ; 161) L'impact de la mer violente et cruelle, provoquant l'isolement total des deux hommes au phare d'Ar-Men, a un effet néfaste et dégénératif sur les deux hommes ; leurs sens et leur raison sont affectés, déréglés : tantôt il s'agit de la vue (*LTA* : 66-67), tantôt de l'ouïe (*LTA* : 66 ; 140) ou encore de l'équilibre qui fait défaut, ce qui provoque l'évanouissement de Maleux (*LTA* : 17 ; 18-19), etc. Qui plus est, le jeune gardien perd peu à peu les notions de temps, de parole et voit son jugement et sa réflexion altérés (*LTA* : 124). En effet,

Deux semaines coulèrent, comme deux gouttes d'eau pareilles, et ça devint tout de suite comme si j'étais là depuis vingt ans ; mais, pour ces deux semaines, j'eus bien tout l'ennui de vingt années à traîner derrière moi. [...] J'étais inquiet, mes mouvements semblaient se ralentir, je me faisais vieux.

(*LTA* : 35)

Outre le fait qu'il conserve la notion d'écriture¹⁹⁷ – encore, il essaie de la conserver en tenant le journal de bord du phare –, le narrateur perd graduellement son humanité, au même titre que Barnabas¹⁹⁸, tous deux « prisonniers du large » (*LTA* : 62). Maleux en vient à éprouver « une grande difficulté à causer comme un chacun » (*LTA* : 88) ; au phare, ses « conversations [avec le vieux gardien] se traînent des semaines à raison d'une syllabe par repas » (*LTA* : 134), tous deux « parlant juste pour le besoin du service » (*LTA* : 156), laissant place au silence, « c'est-à-dire qu'on n'entendait plus que le vacarme de la mer. » (*LTA* : 36) Maleux dira d'ailleurs qu'ils « serai[en]t des hommes s[']ils se causai[en]t comme tout le monde, mais [qu'ils sont] comme des galériens, ici. » (*LTA* : 39) De fait, l'absence ou le manque de dialogue entre les deux hommes, ce faux silence où la mer prend toute la place, montre bien l'effet pernicieux de celle-ci qui s'approprie l'entièreté de l'espace, espace à la fois physique, mental, sonore, etc., au point où elle gobe tout ce qui fait d'eux des êtres humains. Il est à noter que l'« on vieillit [...] très vite à *Ar-Men* » et que le temps s'accélère (*LTA* : 8) : il est d'ailleurs surprenant de constater que le vieux Barnabas n'a pas cinquante ans (*LTA* : 32), lorsque Maleux se joint à lui (les descriptions physiques du personnage font davantage état d'un vieillard), et que le récit de leur vie commune s'est échelonné sur six années. L'effet de cet isolement total sur Maleux au cœur de cette nature violente – tout à l'opposé de la facticité du décor et de l'imitation de la nature prônées par la décadence – se fait de plus en plus perceptible vers la fin du récit et verse même dans le vampirisme : « Est-ce Pâques, est-ce Noël ? Les jours coulent, coulent, tous pareils, tombent dans la mer comme des gouttes d'eau, comme des larmes, comme le meilleur de mon sang. » [J.S.] (*LTA* : 131)

¹⁹⁷ Maleux éprouve tout de même des difficultés à écrire : « Je tortillais ma plume. Elle n'allait pas fort, l'écriture, avec moi. » Rachilde, *LTA*, p.49. Barnabas a, quant à lui, perdu depuis fort longtemps les notions de lecture et d'écriture. *Ibid.*, p.51.

¹⁹⁸ Maleux dit à Barnabas : « Patron, [...] il vous manque une âme. » *Ibid.*, p.76.

Ainsi, dès l'arrivée de Maleux au phare d'Ar-Men, un mécanisme d'osmose se met en branle, tant par rapport à la mer (qui affecte à tous les niveaux quiconque vivant dans ce phare) que dans sa relation avec le vieux gardien ; ces deux relations, aussi interreliées – Barnabas représente l'aboutissement de cette longue contamination auprès de la mer –, mèneront à la déchéance complète du jeune gardien. Explorons maintenant cette deuxième relation contagieuse et dégénérative, faisant basculer le récit de Rachilde du côté du roman de formation.

Dans sa préface de la *Tour d'Amour*, Édith Silve constate que : « Mathurin [...] a une connaissance du métier fondée sur l'instinct et sur une habitude vieille de vingt ans. Il n'a pas besoin de lire les cartes des marées et encore moins de tenir un journal de bord. Il sait *flairer* les orages et surtout les cadavres. » (*LTA* : X) Quelle est alors la teneur de cette éducation toute particulière que Barnabas inculque à Maleux ? Elle ne consiste pas en l'apprentissage des rouages du métier de gardien de phare, mais plutôt en un enseignement spirituel et social, à savoir ce que sont Dieu, l'amour et les femmes et, surtout, d'aimer et de redouter la mer – seule femme fidèle, quoique possessive et destructrice. Qui plus est, Barnabas transmet ses déviances sexuelles ainsi que son comportement animalisé à Maleux, qui suit pas à pas les traces maudites et hautement contagieuses de son mentor, et ce, malgré son fort dégoût pour ce dernier, ce qui le condamnera à une existence tout aussi déshumanisée.

Dès le tout début du roman, Maleux nous décrit Barnabas comme étant une créature ne présentant que des vestiges d'une humanité lointaine : il est extrêmement sale, il a perdu la notion de l'écriture ainsi que celle du langage et son comportement correspond à celui d'un animal (*LTA* : 23 ; 28). Maleux fait appel à différentes bêtes pour décrire autant le corps de Barnabas que son comportement ; il l'appelle tour à tour « monstre », « sale chouette », « crabe », « pieuvre », « porc vautre », « oiseau de proie », etc. La perte d'humanité de Barnabas est également maintes fois mentionnée dans le roman, ce qui a été exposé lors du premier chapitre concernant l'écriture fantastique et ses rhétoriques. Voici donc une description physique détaillée que fait Maleux du vieux gardien, montrant bien son dégoût envers son *mentor* et que la transmission de ce savoir entre eux n'est pas gagnée d'avance :

Sa casquette enfoncée sur les tempes, d'où pendaient les deux oreilles de chien blond, le rendait plus blafard, plus nu de figure qu'un cul de singe. Ses pommettes saillaient, toutes luisantes, d'un jaune de cire d'église, et ses prunelles roulaient vertes et vitreuses comme celles des poissons crevés. Son vilain costume de bure, jamais ôté, jamais brossé, semblait enduit de jus de chique depuis ses quelques dix ans d'existence. (Je savais déjà qu'il couchait avec ses bottes.) [...]. Il était plus que sale, plus que laid, il était comme de la honte faite homme. [J.S.]

(*LTA* : 61)

La cause de cette dégénérescence en ce qui concerne le personnage de Barnabas est dû au fait que le phare se situe au centre de cette nature-femme agissant en tant que révélateur de la bestialité (ou de l'inhumanité) de l'individu. Ce lieu, isolé du reste de la société (Maleux affirme qu'au phare d'Ar-Men, « on était plus seul qu'en aucun lieu du monde » (*LTA* : 74)), pousse les hommes à commettre des crimes et des dépravations, notamment Barnabas qui prend pour compagnes les femmes mortes noyées lors des naufrages, sorte de progéniture, de monstre rejeton ou d'excroissance de la mer figé dans la mort. De fait, en venant « remplacer l'intelligence d'un vieux qui décline » (*LTA* : 51), en se positionnant en tant

qu'apprenti (et Barnabas en tant que doyen, maître), Maleux s'expose à cette contamination monstrueuse menant à la perte de sa propre humanité au profit d'une bestialisation.

La transmission du savoir et du pouvoir entre Maleux et Barnabas est possible par un rapport filial qui s'installe entre eux au fil du temps, et ce, malgré les réticences et la répulsion initiales de Maleux envers ce dernier. Le narrateur appelle d'abord Barnabas « le vieux » pour passer très tôt à « père Mathurin », ce qui révèle bien le lien qui unit les deux hommes, soit celui d'un père apprenant les rouages du *métier* à son fils et d'un fils ayant respect, confiance et affection pour son père. C'est pourquoi le jeune Maleux ne dénonce pas le vieux Barnabas aux autorités pour ses déviances, ni pour les naufrages qu'il a provoqués, ni pour le meurtre du prédécesseur de Maleux ; d'autant plus que le jeune homme est lui-même coupable de crimes : il cause le premier naufrage et poignarde une femme qu'il croit être sa fiancée Marie. Jean Maleux acquiert donc graduellement ce que Barnabas a appris et développé au cours de ses années au phare d'Ar-Men, soit son assujettissement indéfectible à la toute-puissance de cette ultime femme : la mer. L'éducation de Barnabas a un fondement tout à fait nietzschéen, le vieux réplique d'emblée aux propos chrétiens de Maleux que « Dieu...il est mort » (*LTA* : 66). Son absence de croyance en Dieu est réellement intéressante et même quelque peu surprenante dans un contexte aussi dangereux qu'être gardien de phare et, surtout, dans *le phare* le plus infernal et le plus isolé de tous. Barnabas n'a foi qu'en la puissance et la violence de la mer. Cet exemple montre bien l'effet que l'isolement a sur l'homme, où la nature omnipotente détruit toute croyance en quelle que force divine ou céleste que ce soit.

Pour ce qui est de l'amour et des femmes, le vieux gardien en a une opinion tout aussi négative que la religion, comme la plupart des personnages rachildiens d'ailleurs. Lui-même trompé dans le passé par son épouse, Barnabas a une vision dépréciative de la femme (vivante, du moins) : elle est fourbe et déloyale, ce qui n'est pas sans rappeler l'esprit misogyne ambiant de la société à la fin du XIX^e siècle en France et de sa littérature. Au final, c'est une éducation toute décadente que Jean Maleux aura de son précepteur/père symbolique (puisqu'il lui « lègue » les bases mêmes de l'esthétique fin-de-siècle) : haine des femmes (et donc de l'amour socialement accepté), rejet de la religion et de la famille (et donc éloge du célibat) et isolation du reste de la société. C'est pourquoi le vieux gardien met en garde Maleux lorsqu'il lui raconte ses projets de mariage avec la petite Marie : « Tu seras cocu, mon garçon. [...] Tu seras cocu. [...] Une femme, c'est du malheur *dans un ménage*¹⁹⁹. » (LTA : 109) Et ce faisant, Barnabas lui fait l'éloge de ce qu'est pour lui *la* femme loyale et passive par excellence, c'est-à-dire la noyée :

C'en est une qui ne me fera jamais cocu. [...] Ben quoi, je suis un brave homme...je ne contrarie ni les femmes, ni le règlement. Je m'avais marié dans le temps jadis, maintenant, personne, mon gars, ne peut plus me tromper. Elles sont meilleures filles que les autres et elles parlent pas...*c'est tout miel*.

(LTA : 114)

Barnabas prétend même pouvoir libérer Maleux de son attirance pour l'autre sexe : « Des femmes ?... Je t'en guérirais, si je voulais, comme j'en ai guéri l'autre²⁰⁰. » (LTA : 112) Tel que nous l'apprend la suite du récit, même si Maleux rencontre Marie, qui semble être sa

¹⁹⁹ Lorsque Maleux tente d'en apprendre davantage sur l'histoire amoureuse de son mentor, ce dernier lui répond de façon énigmatique et proleptique : « Pas la peine, tu la sauras bien à ton tour. » Rachilde, LTA, p.110.

²⁰⁰ Cet « autre » étant le prédécesseur de Jean Maleux que Barnabas dit avoir tué pour avoir vu sa noyée. Voir *Ibid.*, p.165. De plus, Maleux dit de Barnabas vers la fin du roman qu'« il était celui qui *guérissait des femmes* ! » *Ibid.*, p.147.

salvatrice et la détentrice de son bonheur, le fait qu'elle ne soit pas au rendez-vous des fiançailles détruit tous les espoirs du jeune gardien et donne le réel coup d'envoi à sa métamorphose en bête. De retour au phare, Maleux tombe dans la mer en découvrant la fameuse tête de femme dans le bocal, si chère à Barnabas. Sorte de baptême/rite de passage (Maleux dit que « dégringoler dans les courants d'Ar-Men, c'est dégringoler dans la mort » (*LTA* : 146)), cette chute symbolise la perte irrémédiable de l'humanité de Maleux, il s'unit à la mer qui « venait de faire la noce » (*LTA* : 146). Barnabas aura eu raison, puisque Maleux sera effectivement trompé par la petite Marie, devenue une prostituée (paroxysme même de la tromperie). À partir de ce moment, la transformation de Maleux s'amorce véritablement ; le jeune homme ne remettra les pieds sur le continent que pour assassiner Marie²⁰¹, qui incarnait sa seule possibilité d'avoir une descendance et de ne pas devenir un second Barnabas. C'est pourquoi son ultime et dernier séjour sur le continent sera pour commettre un meurtre, celui de Marie. Lorsqu'il marche dans les rues de Brest, Maleux hallucine (à cause de l'alcool, de l'absinthe) et il se croit en mer. Maleux est alors envahi d'idées formidables : « faire la guerre à la mer, étrangler la mer, couper sa tête » (*LTA* : 151), mais étant donné qu'il est sur le continent, la seule *mer* disponible est Marie... De plus, étant donné la surpuissance de cette nature, de cette femme, il était impossible pour le jeune héros de l'assassiner, n'étant qu'un simple être humain, qu'un simple homme. Maleux croit marcher vers le phare d'Ar-Men, qui est très souvent associé à la mort, et c'est à ce moment précis qu'il tue Marie d'un coup de couteau dans le ventre pour s'exclamer : « Ben quoi ? J'ai tué la mer ! » (*LTA* : 153) Par conséquent, le jeune gardien renonce à la mère de ses descendants en tuant Marie afin de s'unir à la mer pour ne plus, en définitive, la quitter en

²⁰¹ Qu'il s'agisse ou non de sa fiancée n'est pas un mystère devant absolument être résolu, puisque Maleux, lui, y croit, ce qui le mènera à son véritable apprentissage auprès de Barnabas et à sa complète métamorphose.

demeurant dans le phare à jamais, tout comme l'a fait jadis Barnabas. La mer est la seule épouse possible, donc la mère Marie doit disparaître.

À la fois vampirisé et assiégé par la mer, prisonnier du phare, contaminé et guidé par le vieux gardien, le jeune narrateur devient pas à pas l'exacte copie de son mentor. Le « vieux chantonne[,] Jean Maleux chantonne aussi, par esprit de singe. » (*LTA* : 131) Maleux finit par développer le même instinct que Barnabas en ce qui concerne la mer, il reconnaît son odeur « sauvage [qu'il a] fini par démêler comme un chien sent[ant] l'approche de son maître » (*LTA* : 134). Le parallèle entre les deux gardiens s'intensifie de plus en plus : « Nous avons tué chacun une femme que nous aimions, étant ivres, ou d'amour ou de vin... » (*LTA* : 163) ; « Nous demeurions deux ours en cage, le vieux et moi, parlant juste pour le besoin, nous cachant nos manies secrètes » (*LTA* : 156). L'emploi progressif et de plus en plus envahissant du « nous » par Maleux²⁰² – pronom que le personnage narrateur n'utilisait que rarement en tout début de récit – montre bien cette association, cette parenté contagieuse et monstrueuse entre le vieux gardien et lui. Il y a donc une progression réelle vers la bestialité du côté de Maleux, puisqu'au tout début du texte, cette bestialité ne concernait alors que le personnage de Barnabas :

Nous étions des bêtes. De surnaturelles bêtes, plus que des hommes : nous luttions contre le ciel, et moins que des esprits, car nous ne possédions plus la conscience de notre besogne. Nous sortions de notre coquille pour flairer la mort et tâcher d'en garantir les autres. Mais nous n'avions pas d'orgueil. C'était bien fini de penser quoi que ce soit de noble, nous étions trop abrutis.

(*LTA* : 138)

²⁰² Le pronom « je » tend aussi à disparaître du journal de bord du phare.

En outre, Maleux n'est plus dégoûté par son mentor, il va même jusqu'à excuser le vieux gardien : « Ce n'était pas sa faute s'il était si sale. Ce n'était pas sa faute s'il était si méchant. » (*LTA* : 160) La peur et le mépris que pouvait lui inspirer cet homme au début du roman se sont éteints au fil de l'apprentissage de Maleux et du rapport filial les unissant peu à peu.

Les enseignements de Barnabas vont encore plus loin : à la suite de l'éloge qu'il fait de ses femmes passives, qui sont *tout miel*, Maleux se met à rêver à ces compagnes noyées, il devient littéralement hanté par elles, ce qui contribue également à sa métamorphose. Certes, Maleux n'a pas encore franchi la barrière de Barnabas, c'est-à-dire qu'il n'a pas eu de contact physique avec les noyées, néanmoins il affirme que « ce n'est plus aux femmes vivantes [qu'il] songe [et qu'il lui] faudrait des créatures plus passives, plus complaisantes » (*LTA* : 133). Lorsque Maleux arrive au phare d'Ar-Men, il pose dans sa chambre une photographie d'une prostituée de Malte, Zuléma, qu'il a connue alors qu'il était marin. Tout au long du roman, Maleux contemple sa photo et rêve d'elle. Au cours de ses songes, elle se déshumanise (comportement de chat) et s'entremêle même avec l'image des *autres femmes*, les noyées :

[M]a petite sale Mauresque ressemblait à Marie, ma promise, et leurs deux jolies corps de jeunes brunes ardentes, je les comparais l'un à l'autre, n'en connaissant bien qu'un.

[...]

[T]oute cette blancheur et cette marque du deuil ? Où avais-je vu encore de la blancheur et du deuil, un long deuil rejeté en arrière comme le voile d'une veuve ? – La noyée !

[...]

C'était la noyée [...]... En m'endormant, je guignais la photographie de la Mauresque de Malte, je pensais à ma jolie petite promise, mais...mais ce fut la noyée qui me suça les

moelles du fond d'un cauchemar atroce, ce fut la noyée du vieux
qui m'eut tout entier, corps et âme.

(*LTA* : 117)

La nécrophilie est le fait d'être attiré par un corps mort et, dans un sens plus radical, d'avoir un rapport sexuel avec ce corps passif (personnes inconscientes ou décédées), ce qui a pour effet de chosifier l'individu, la personne²⁰³. Selon Robert Ziegler, dans son article « Necrophilia and Authorship in Rachilde's *La Tour d'amour* » (2005-2006), l'exploitation des noyées par Barnabas, l'utilisation des parties du corps de ses victimes (mèches de cheveux, etc.), diffère peu de l'emploi par Maleux de cette photographie. Les instruments pornographiques pour la stimulation autoérotique, les vraies têtes et celles photographiques sont des restes synecdotiques, des épaves d'où la vie, l'âme et la volonté humaines ont disparu. Ainsi, les images et les effigies sont des cadavres embaumés par ceux qui les façonnent, en tant que vivant, et disparaissent dans les descriptions des nécrophiles²⁰⁴. Autrement dit, le fait que Maleux détienne cette photo et l'utilise afin d'obtenir un plaisir est un comportement nécrophile à un degré moindre, ce qui laisse fortement présager que le jeune gardien puisse un jour franchir la ligne et devenir un Barnabas en puissance²⁰⁵. Enfin, la mort de Barnabas, qui semble irréaliste et fantastique, clôt l'éducation de Maleux. Sur le point de mourir et paralysé jusqu'au niveau du cou – de sorte que seule la tête demeure en mouvement –, le vieux gardien demande à Maleux, comme ultime requête, de jeter la tête de

²⁰³ Voir le chapitre 3 : « L'amour de la mort et l'amour de la vie » qu'Erich Fromm consacre à l'étude de la nécrophilie dans *Le cœur de l'homme, sa propension au bien et au mal*, Paris, Payot, 1991, p.43 et les suivantes.

²⁰⁴ Robert Ziegler, « Necrophilia and Authorship in Rachilde's *La Tour d'amour* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol.34, n°1&2, 2005-2006, p.140 [Ma traduction].

²⁰⁵ À cela, pourrait s'ajouter l'épisode où Maleux cueille des moules accrochées au rocher du phare, que Barnabas nomment « la poison », et les mange en les « suç[ant] goulûment », ravi de varier son menu. À la seconde cueillette, il aperçoit un doigt décomposé près des moules ; Maleux tombe malade durant deux jours. Ces moules se nourrissaient donc de chair humaine, ce qui pourrait, dans une moindre mesure, se rapprocher à une sorte de nécrophagie déviée, mêlée à de la nécrophilie. Rachilde, *LTA*, p.56-59.

la femme dans le bocal à la mer, là où elle appartient en tant que progéniture monstrueuse de la nature. De fait, en jetant la tête, l'objet d'amour de Barnabas, Maleux termine son apprentissage et est promu gardien-chef du phare d'Ar-Men. Le narrateur est bel et bien devenu l'héritier légitime de Mathurin Barnabas.

En somme, Rachilde, dans sa *Tour d'amour*, montre comment la mer, la nature, en tant que personnage féminin ayant pouvoir de vie et de mort sur toute âme qui vive, menace l'ordre établi, puisqu'elle domine l'homme et en vient même à le métamorphoser en une bête « naturelle » et hautement contagieuse. Si « la loi de la pourriture est la contamination [...], la romancière suggère qu'en effet, du gardien de phare à l'océan verdâtre, tout est gagné par la décomposition qui attaquera bientôt le cerveau du narrateur²⁰⁶. » Ici encore, dans cette œuvre rachildienne, le masculin est menacé et mis à mal par le féminin, ce que démontre le long apprentissage de Maleux auprès du vieux Barnabas. L'objectif de son enseignement est de lui transmettre un savoir morbide et déshumanisant, soit qu'être gardien au phare d'Ar-Men, c'est devoir renoncer – de façon permanente – à l'amour, aux femmes (vivantes, du moins) et, surtout, à son humanité. En effet, Maleux apprend, à la suite de ses années à Ar-Men, que « la destinée humaine est de brûler sur place » (*LTA* : 129) et que son « devoir, vivant ou mort, est de brûler pour sauver les autres, de [se] consumer sur place » (*LTA* : 134), et ce, quels que soient les moyens requis pour y arriver. Le phare d'Ar-Men, constamment assailli par une mer féroce, insatiable et dévastatrice, incarne donc le lieu où se révèle la bestialité de l'homme, montrant que la nature la plus brute et la plus sauvage peut également

²⁰⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, *op.cit.*, p.455.

provoquer ce retour à l'état d'animal, de créature dégénérée et dépravée – de ce monstre d'en dessous retournant à sa nature première et sauvage, comme nous le dit Foucault, n'en déplaise à Rousseau ! De fait, la toute première phrase – fortement énigmatique – que dit le vieux Barnabas : « il y a deux-cent-dix [marches dans le phare d'Ar-Men], sans compter les autres » (*LTA* : 21), suggère que ces autres marches soient celles menant à la bestialité, à la monstruosité²⁰⁷.

2.2 La femme célibataire rachildienne : subversion tératogonique

*Des détails d'apparence insignifiante font des monstres.
Il suffit de réunir tous ces détails
Pour posséder le secret de la formule magique
Créant des féminités épouvantables.
Rachilde, L'Animale*

Au sein de l'œuvre de Rachilde, on trouve à foison ce personnage à la Dorian Gray ou à la Des Esseintes, soit cet homme célibataire, excentrique, esthète, parfois dépravé et souvent étrange. Néanmoins, certains romans de Rachilde surprennent en mettant en scène un personnage foncièrement nouveau pour une époque fortement misogyne (et une écrivaine qui l'est tout autant) : la femme célibataire²⁰⁸. Également misanthrope désabusée – et peut-

²⁰⁷ Une version préliminaire de cette étude a été publiée : Vicky Gauthier, « Fossilisation décadente dans *La Tour d'amour* de Rachilde », *Entr'actes, actes du 4^e colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC, UQAR, UQTR*, Saint-Honoré de Chicoutimi, Protée Éditeur, 2011, p.57-68.

²⁰⁸ Le sujet de la femme célibataire dans la littérature fin-de-siècle a déjà été abordé par Sophie Pelletier dans le cadre de son article « Figures de l'entre-deux : les narratrices célibataires dans le roman de la Belle Époque, de la résignation à la résolution », mais Rachilde et ses femmes célibataires de papier n'y ont pas été spécifiquement abordées. Voir Sophie Pelletier, « Figures de l'entre-deux : les narratrices célibataires dans le

être même davantage puisqu'elle est consciente de son « pouvoir » et de ses possibilités d'action dans le monde dans lequel elle vit – la femme célibataire chez Rachilde devient une force *sur-naturelle* et inquiétante, dont l'esprit, le corps et les traits en sont les signes prophétiques. Par son caractère inusité, elle mérite notre attention.

Nous l'avons vu au début de ce chapitre, le « personnage, emblématique de la décadence, c'est le célibataire²⁰⁹. » Prince, qui lui dédie un ouvrage entier sur sa représentation au sein de la littérature fantastique, insiste surtout sur le fait que ce célibataire n'est pas une femme. Ce faisant, elle fait siens les nombreux préjugés misogynes fin-de-siècle pour l'exclure de son propos : « Non mariée, la femme est fille ou "reste fille" : c'est-à-dire rien²¹⁰. » Plus encore, Prince ajoute que :

La femme, réputée naturellement apeurée, craintive, stupide et coquette ne peut tendre à la même crédibilité que le célibataire, et elle ne saurait avoir les mêmes réflexes face à un événement étrange qu'un homme réfléchi, à l'esprit rassis, entièrement disponible pour analyser le phénomène qu'il a sous les yeux : « il faut qu'il s'agisse d'un homme » [...]. Une femme racontant qu'elle a vu un fantôme a-t-elle la moindre chance d'être prise au sérieux²¹¹ ?

roman de la Belle Époque, de la résignation à la résolution », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (sous dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.113-123 (coll. « Interférences ») ou encore « Jeunes filles et vieilles filles. Autour de quelques inconvenances chez Flaubert, Goncourt et Zola », dans Sophie Pelletier et Véronique Cnokaert (sous dir.), *Du convenable et de l'inconvenant. Littérature française du XIX^e siècle*, Montréal, PUQ, n°40, 2015, p.133-152 (coll. « Figura »). Quant à Diana Holmes, elle traite, dans son article, de la question dans trois romans de Rachilde selon l'optique des *gender studies* et de la critique sociohistorique de la matrice hétérosexuelle et montre comment ces personnages féminins dépassent leur statut de simple objet de désir en devenant des sujets. Voir Diana Holmes, « Monstruous Women: Rachilde's Erotic Fiction », dans Alex Hugues et Kate Ince (ed.), *French Erotic Fiction: Women's Desiring Writing 1880-1990*, Oxford, Berg, 1996, p.27-48.

²⁰⁹ Nathalie Prince, « Poétique fantastique des lieux célibataires à la fin du XIX^e siècle : le hérisson et l'araignée », dans Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon (éd.), *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal-Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2004, p.138 [que je nommerai dorénavant *PFLC*].

²¹⁰ *Id.*, *LCF*, p.13.

²¹¹ Nathalie Prince, *LCF*, p.13-14.

Mais que faire d'une écrivaine telle que Rachilde et de ses personnages de femmes répondant, en grande partie, aux critères de Prince ? À mon sens, la femme célibataire des romans de Rachilde présente une parenté – notable et signifiante – avec le célibataire des récits fantastiques fin-de-siècle. Ils constituent, dans les deux cas, une menace par rapport à l'ordre établi ; tout comme le célibataire, son homologue féminin rachildien s'exclut délibérément de la société et renie son rôle vital de reproductrice. Elle incarne également cet « être de la négation et de l'anormalité en tant que nuisance, inutilité et impossibilité sociale²¹² ». Toutefois, étant donné la grande divergence des conditions d'existence de l'homme et de la femme à la fin du XIX^e siècle, les conditions du célibat de l'un et de l'autre diffèrent également. Effectivement, à cette époque, le droit à la liberté ou au célibat n'était pas octroyé aux femmes ; celles-ci n'étaient donc jamais totalement et véritablement libres. Pour parvenir à une même aisance financière et matérielle, voire à une certaine indépendance, que le célibataire possédant fortune et titre, la femme doit parfois emprunter d'autres avenues. Par exemple, elle peut refuser de se remarier lorsqu'elle devient veuve (et héritière) ; elle peut être entretenue – plus ou moins en continu – par un homme dans une relation hors mariage (conservant ainsi une certaine liberté) et il y a, bien évidemment, celle qui ne s'est jamais mariée, la vieille fille. Toutefois, pour obtenir l'indépendance et la liberté, il faut qu'elle soit, au préalable, nécessairement titrée. Cet aspect fait d'ailleurs partie intégrante du genre fantastique de l'époque de Rachilde :

La littérature fantastique fin-de-siècle privilégie essentiellement une élite. Replié sur lui-même, vivant en autarcie, ce personnage [le célibataire] n'a pas besoin des autres. Il reste un pur individu et son appartenance à l'aristocratie, si elle continue de souligner combien il est d'essence antibourgeoise, signifie aussi et surtout une espèce de célibat sublime et absolu, qui l'autorise matériellement à s'absenter des relations sociales.

²¹² Nathalie Prince, *LCF*, p.30.

[...]

Socialement, le célibataire du fantastique est ailleurs, en retrait des autres, comme s'il n'avait jamais intégré l'ordre social bourgeois²¹³.

Peu importe sa situation civile, on retrouvera chez cette femme célibataire, comme chez son homologue masculin, « un mépris, voire un rejet radical de l'amour [*normal*, socialement parlant,] et de son institution bourgeoise, le mariage²¹⁴ », l'entraînant vers la recherche d'un idéal souvent antique, des amours excentriques et parfois perverses fortement réprouvées par la société. Enfin, Rachilde est très ancrée dans la mentalité et l'esthétique décadentes. À l'instar des personnages d'hommes célibataires de ses pairs écrivains, les célibataires femmes de Rachilde constituent, elles aussi, le reflet exact de cette époque fin-de-siècle : elles sont des misanthropes, des misogames, des monomanes et, même, des misogynes²¹⁵. Par ailleurs, cette misogynie sociale a pour répercussion, dans les arts fin-de-siècle, de considérer la femme comme l'autre, l'ennemi²¹⁶, la femme fatale en somme, mortellement dangereuse pour l'homme. Pour Peylet, le thème de la femme fatale « devient un véritable mythe, le principal peut-être que la culture des dernières années du XIX^e siècle a produit²¹⁷. » Ce dernier lui confère certains traits récurrents au sein des arts fin-de-siècle : elle « apparaît souvent intemporelle, [...] immobile, hiératique comme une statue²¹⁸ » et

²¹³ Nathalie Prince, *LCF*, p.35-36.

²¹⁴ *Ibid.*, p.50-51.

²¹⁵ Rachilde ne faisait pas exception à la fin du XIX^e siècle. L'écrivaine a toujours adopté cette position sévère envers son propre sexe (son pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe* à l'appui), ce qui montre bien l'ambiguïté polyphonique qu'il peut y avoir entre la femme et certains de ses écrits où ces personnages de femmes fortes surgissent.

²¹⁶ Voir Nathalie Prince, *LCF*, p.49.

²¹⁷ Gérard Peylet, *LÉM*, p. 177. L'auteur continue : « Ce mythe réagit bien entendu en art contre le naturalisme et par suite contre l'amour banal, grossier, "la chair triste". Il manifeste aussi le désir de connaître des sensations nouvelles inconnues, inouïes. Il exprime même parfois un certain abandon aux forces irrationnelles. Il est toujours extrêmement riche au niveau de l'imaginaire. Toutes ces raisons ont certainement permis cet engouement étonnant des hommes de la fin de siècle pour ce mythe dont on ne voit parfois que l'aspect fatal, maléfique. »

²¹⁸ Gérard Peylet, *LÉM*, p.177.

insensible, se caractérisant par une absence d'âme, souvent notable via un regard vide et froid, voire artificielle, rappelant celui d'une statue ou d'une déesse sans âme²¹⁹. Peylet poursuit son propos en expliquant l'origine de la femme fatale et son impact sur l'homme :

La Femme Fatale *fin de siècle* n'est-elle pas en fait issue de la Bible ? C'est l'idée qui a hanté notre catholicisme médiéval. Créature que Satan utilisait pour détourner les hommes du Bien et du culte de Dieu, la femme, descendante d'Ève, séduit les sens de l'homme pour le conduire à sa perte. Elle le contamine²²⁰.
[J.S.]

Il va sans dire que la femme fatale adopte souvent, dans les romans de Rachilde, le rôle de la créature fantastique venant bouleverser l'ordre social et moral du personnage faisant sa rencontre, tout comme dans les œuvres de ses compères écrivains, tels que Bloy, Lorrain, Maupassant, etc. Or, la nouveauté avec Rachilde réside dans le fait qu'il ne s'agit pas ici que de personnages féminins typiques d'œuvres décadentes masculines où ceux-ci font office d'objet (d'art et/ou de perdition pour le héros célibataire) et dont on ne sait pratiquement rien. Chez Rachilde, il s'agit bel et bien de protagonistes féminins à part entière, au même titre que leurs homologues masculins, avec une conscience, des opinions, une histoire, bref, une existence qui leur est propre. Rachilde offre, en somme, une sorte d'hybride entre le personnage célibataire fin-de-siècle et la femme fatale dépassant son simple statut d'objet de ruine sans âme et lui donne véritablement vie. Bon nombre des romans rachildiens débute par la mise en scène des origines du personnage monstrueux (en particulier celles de ses héroïnes) – soit de sa naissance, son enfance et son éducation – servant ainsi à expliquer les raisons d'être de cette aura destructrice, contagieuse et hors normes à l'âge adulte (et peut-

²¹⁹ Gérard Peylet, *LÉM*, p.177-178.

²²⁰ *Ibid.*, p.179.

être inspirer de la sympathie chez le lecteur). Claude Dauphiné mentionne cette inclination chez Rachilde pour l'enfance :

On pourrait étudier dans son œuvre l'art de présenter les moins de quinze ans : Magui Rageac (*Les Rageac*), Miane (*Son Printemps*), Sylvain d'Hauterac (*La Sanglante ironie*), Laure Lordès (*L'Animale*), Mary Barbe (*La Marquise de Sade*), etc. On constaterait qu'elle s'est faite spontanément le romancier de l'enfance douloureuse et n'a cessé de dénoncer, avec lucidité et véhémence, les méfaits de la néfaste éducation donnée aux jeunes femmes de son temps²²¹.

Toutes ses jeunes filles ont en commun une éducation bien particulière – et souvent ponctuée de traumatismes d'enfance – qui oriente et forge leurs comportements anormaux futurs. L'exemple le plus notable chez Rachilde est très certainement Mary Barbe du roman *La marquise de Sade*. Ce titre trompeur – suggérant un récit biographique/historique sur la femme du célèbre marquis – relate plutôt celui d'une héritière spirituelle, qui verra la devise au-dessus de son lit d'enfant appliquée à la lettre : « *Aimer, c'est souffrir !* » (*MdS* : 55), et ce, à travers divers événements traumatiques dont elle sera témoin et victime dès ses sept ans. Celle-ci deviendra, à l'âge adulte, un bourreau au plaisir sadique et insatiable²²², d'où le lien symbolique (voire filial) entre le titre du roman de Rachilde et le divin marquis. Ces femmes célibataires monstrueuses sont tout aussi contagieuses pour qui ne peut s'empêcher de les côtoyer²²³. Nous n'avons qu'à penser aux victimes de Mary Barbe : d'abord, son oncle le

²²¹ Claude Dauphiné, *R*, p.63.

²²² Christine Planté souligne que « le choix d'un point de vue de petite fille [...] instaure une vision inédite » dans ce roman. De ce fait, le lecteur a directement accès aux pensées de la jeune Mary Barbe (à partir de ses sept ans) ainsi qu'à ses interprétations enfantines par rapport aux événements tragiques qui se déroulent devant ses jeunes yeux (saignée d'un bœuf, décès en couches de sa mère, mort de son petit frère, maltraitance de son père et de sa tante, etc.), faisant « basculer ces expériences trop ordinaires dans le registre d'un fantastique sombre, puis de l'épouvante, parce que face à elles l'enfant, abandonnée à une absolue solitude, ne trouve aucun mode d'intelligibilité, de symbolisation, ni de réparation. » Christine Planté, « Les petites filles ne mangent pas de viande : tuer, saigner, dévorer dans *La marquise de Sade* de Rachilde (1887) », dans NESCI, Catherine (sous dir.), *Corps/décors : femmes, orgie, parodie – Hommage à Lucienne Frappier-Mazur*, Amsterdam, Rodopi Éditions, 1999, p.125.

²²³ Plusieurs autres femmes célibataires monstrueuses rachildiennes ont ce côté contagieux irréversible, notamment Laure (*L'Animale*), Éliante (*La jongleuse*), Renée (*Nono*), Marie-Louise (*Madame de Lydone*,

savant Antoine-Célestin qui, pour avoir eu des sentiments amoureux envers sa nièce, se suicide de honte ; Paul qui, en devenant son amant, perd tout : il s'isole de plus en plus, « abandonn[e] brusquement ses travaux²²⁴ » et néglige sa santé précaire pour finir « tout à fait fou » (*MdS* : 269) ; enfin, Caumont, l'époux de Mary, meurt, affirme le docteur, d'un « cas de satyriasis bien étrange » (*MdS* : 284), ce dernier était vraisemblablement empoisonné par Mary. Dans *Madame de Lydone, assassin*, Gaston Louveret, en côtoyant sa tante, en sortira changé pour finir inapte à voler et, même, à reprendre le cours de sa vie normale (après la mort de sa parente, de qui il était amoureux, le jeune homme « s'enferm[e] dans sa chambre au camp d'aviation, ne di[t] rien, ne li[t] aucun journal et ne pleur[e] pas » (*MdL* : 224) et donc deviendra complètement inutile à la société – tout comme l'était Marie-Louise de Lydone. Le roman de Rachilde se termine par la décision des supérieurs de Louveret décrétant « qu'il ne serait peut-être pas prudent de lui confier un appareil²²⁵. » (*MdL* : 225) Il y aura donc régression en ce qui a trait au personnage de Gaston et à sa modernité.

Au fil de mes recherches, j'ai constaté que deux types de femmes célibataires apparaissent récurrents dans la prose rachildienne : la célibataire prêtresse et la célibataire

assassin), Basine (*Le meneur de louves*), Raoule (*Monsieur Vénus*), Sandou (*La fille inconnue*), Sylvie (*L'Autre crime*), Léonie (*L'Heure sexuelle*), qui changeront à jamais ceux et celles qui croisent leur chemin (le plus souvent occasionnant leur mort, parfois leur folie).

²²⁴ Il se fait même entretenir par sa maîtresse Mary Barbe. Rachilde écrit : « heureux de s'avilir puisqu'elle disait que cela l'amusait. [I]l se moquait de l'avenir sans elle. [...] N'était-il pas sa chose, son bien, ne l'achetait-elle pas [...] ? » Rachilde, *MdS*, p.269. On remarque bien ici que Rachilde renverse la vapeur des positions sociales *genrées*, puisque c'est la femme ici qui fait vivre son amant et non l'inverse – très répandu.

²²⁵ Ce résultat montre bien l'impact contagieux qu'a eu Marie-Louise sur son neveu ; elle, si anachronique par rapport au temps du récit (après la guerre de 14) et à Gaston, l'aviateur. Ainsi, le fait qu'il ne soit plus en mesure de voler révèle l'effet néfaste et rétrograde de l'une sur l'autre.

animale. À titre d'exemples, deux romans de Rachilde seront spécifiquement étudiés, soit *La jongleuse* et *L'Animale*, en particulier leurs héroïnes respectives, Éliante et Laure, qui constituent deux profils, deux prototypes, du personnage de la femme célibataire rachildienne. Un troisième type mérite aussi notre attention : celui de la célibataire déchue, celle qui s'est finalement soumise à la norme sociale en se mariant, occasionnant – le plus souvent – des résultats catastrophiques pour la nouvelle mariée, ce qui nous mènera à nous questionner sur la typologie de l'amour du monstre rachildien en guise de conclusion de chapitre.

2.2.1 La célibataire prêtresse

*Je ne suis peut-être pas une femme,
Puisque je n'ai jamais connu que ce masque d'homme.
Rachilde, La jongleuse*

La jongleuse met en scène Éliante Donalger, une créole française âgée de trente-cinq ans, rencontrant Léon Reille, un jeune étudiant en médecine de vingt-deux ans captivé par elle et souhaitant ardemment devenir son amant, et même son époux. Mariée à dix-sept ans, veuve à trente ans d'un officier de la marine d'une quarantaine d'années défiguré par la guerre (*LJ* : 79), Éliante choisit délibérément de ne pas se remarier et embrasse son état de femme célibataire et libre :

[J]e ne veux point me remarier, mon cher enfant, j'ai passé l'âge...il faut que je demeure libre. Je tiens à courir aux heures

que je choisis, sortir seule, fuir souvent l'endroit que j'habite, parce que je suis un peu sauvage, il faut que j'aille à l'aventure selon mon caprice d'ancienne bête élevée à quatre pattes.

[...]

[J]e ne veux plus d'un mari, parce que c'est trop lourd, et je ne veux pas d'un amant parce que... J'ai charge d'âme ici.

(LJ : 79)

Riche héritière et sans enfant, Éliante recueille chez elle la famille très pauvre de son défunt époux, puisqu'elle lui doit toute sa fortune (LJ : 74). À plusieurs reprises, elle mentionne à Léon ses pénibles devoirs envers son beau-frère, qu'elle doit ultimement enterrer, et sa jeune nièce Missie, qu'elle doit marier (LJ : 101). Vu comme une prison, le mariage la brime, l'empêche d'exister tout simplement, et il en va de même pour cette famille qui constitue, pour Éliante, un « demi-deuil quotidien » et ses « derniers liens sociaux », dont elle souhaite s'affranchir (LJ : 74 ; 170).

Esprit libre, difficilement fait pour vivre en société, Éliante apparaît comme un être à part, unique, et fortement décalé par rapport aux autres personnages du récit. Comme la plupart des personnages féminins (mais aussi masculins) des romans de Rachilde, qu'il soit question d'Éliante (*La jongleuse*), de Laure (*L'Animale*), de Renée (*Nono*), de Miane (*Son printemps*), de Mary (*La marquise de Sade*), de Féa (*La virginité de Diane*), de Basine (*Le meneur de louves*), de Raoule (*Monsieur Vénus*), de Marcelle (*Madame Adonis*), de Marguerite (*Le dessous*), de Sandou (*La fille inconnue*), de Sylvie (*L'Autre crime*), de Madeleine (*La princesse des ténèbres*), etc., toutes partagent ce caractère d'exception, souvent soutenu par une beauté hors du commun et, parfois même, étrange. En effet, Éliante est un véritable sujet de curiosité et d'étrangeté pour ceux qui la côtoient : « Ni mon oncle,

ni moi [Missie], ni personne nous ne saurons jamais ce qu'elle [Éliante] est au juste. Elle sort quand elle veut, fait tout ce qu'il lui plaît et ne nous consulte pas. Elle reste fermée comme sa chambre. » (*LJ* : 154) La façon dont elle est décrite, l'emprise physique et psychologique qu'elle possède sur Léon et sa conception de l'amour et de la volupté participent également à faire d'elle une créature foncièrement fantastique : « Elle semblait à la fois très chez elle et très en dehors de tous les mondes » ; « cette femme mystérieuse qui semblait [...] arriver de plus loin que...*la terre ferme*. » (*LJ* : 37 ; 202) Léon note ses traits de poupée artificielle (*LJ* : 26), ses mouvements de chat (*LJ* : 28), ses yeux phosphorescents (*LJ* : 190) et semble à chaque fois affecté – parfois même effrayé – par Éliante lorsqu'il est en sa présence : il est question de vertige, de frayeur, d'état d'hypnose, de tremblement de rage, d'impressions de perdre la tête, etc. Et ces effets, presque hallucinatoires, sont voulus de la part d'Éliante : « Je veux passer sur ta vie comme le rêve et non comme une réalisation vulgaire. Je sais que je suis l'unique... » ; « Car, moi, je garde tout, j'emporte tout... Je suis votre rêve... » (*LJ* : 149 ; 168) De même, le titre du roman, *La jongleuse*, fait référence à Éliante qui, malgré son statut social élevé, devient une saltimbanque jongleuse de couteaux le temps de divertir ses invités lors de ses soirées. Masquée et à demi nue, elle termine son numéro en rattrapant l'ultime couteau entre ses seins (un fourreau y est dissimulé à cet effet), faisant croire à l'assistance qu'elle en meurt, ce qui sera effectivement le cas à la toute fin du roman (Éliante le fait alors de façon délibérée). Ce talent, ou don, vient renforcer sa non-appartenance avec son entourage et l'isole d'autant plus : « [Éliante était] debout et jongla[it], séparée de sa famille, de la société, du monde entier, de toute l'humanité par l'énigme de sa comédie perpétuelle. » (*LJ* : 143) Ainsi, Éliante remplit bien son rôle de célibataire excentrique et solitaire.

Plus encore, elle se présente en tant qu'idole, prêtresse de l'Amour, libre de toute attache terrestre et en connexion directe avec son dieu²²⁶ : « il y a une fournaise en moi. Je suis habitée par un dieu » ; « Je suis une recluse libre, une sorte de religieuse émancipée, une prêtresse laïque. Je ne veux que vous convertir à ma religion, qui est l'unique. » (*LJ* : 150 ; 84) Avec Éliante, il s'agit bien d'un culte, d'un amour, foncièrement narcissique, typique du personnage célibataire fin-de-siècle explorant d'autres avenues à la recherche d'idéal (*LJ* : 115). Ce que refuse catégoriquement Éliante, c'est « la passion ordinaire » (*LJ* : 84), où l'amour physique, le rapport sexuel, que ce soit avec Léon ou quiconque, est vu comme une nuisance dans l'atteinte du divin et du plaisir, ce qui la mène vers des amours nécessairement infécondes, donc socialement inutiles. La relation entre Éliante et Léon est surtout celle d'une maîtresse et de son élève ayant pour but d'enseigner un certain *Amour* et « [d']inspirer le goût du beau » (*LJ* : 167). Cet amour que prône Éliante en est un d'un tout autre type, davantage spirituel et divin, dont la beauté et la volupté en forment le cœur :

Je suis réellement amoureuse de tout ce qui est beau, bon, me paraît un absolu, la définition même de la volupté. Mais ce n'est pas un but, le plaisir ; c'est une manière d'être. Moi, je suis toujours...heureuse. [J]e n'ai pas besoin de la caresse humaine pour arriver au spasme... Il me suffit d'être... [C]ar je porte en moi le secret de toutes les sciences en ne sachant *qu'aimer*. J'ai le dégoût de l'union, qui détruit ma force, je n'y découvre aucune plénitude voluptueuse. Pour que ma chair s'émeuve et conçoive l'infini du plaisir, je n'ai pas besoin de chercher un sexe à l'objet de mon amour !

(*LJ* : 49-50)

Être de plaisir et grande amoureuse, elle met en pratique ce qu'elle prêche en montrant à Léon sa propre façon d'atteindre la jouissance. Recluse dans l'intimité d'une « petite

²²⁶ Le jeune Hassan du roman *La femme aux mains d'ivoire* (1929) de Rachilde constituerait le pendant masculin d'Éliante. L'écrivaine le présente comme un dieu qui s'ignore vouant un culte à la volupté et à la mort.

chapelle trop moderne » (*LJ* : 48), chapelle construite en l'honneur d'un énorme vase oriental et ancien d'une beauté exquise, Éliante pratique l'onanisme :

La jeune femme, l'œil mi-clos, s'attacha davantage au col de l'amphore. Elle pressa ses deux bras autour du bourrelet de cette chair de pierre, s'inclina sur l'ouverture en corolle, baisant le vide [...].
[...]
Elle ne s'offrait pas à l'homme ; elle se donnait au vase d'albâtre, le personnage insensible de la pièce [...].
[...]
[E]t elle eut un petit rôle de joie imperceptible, le souffle même du spasme.

(*LJ* : 49-51)

Par cette pratique déviante et infertile ainsi que par sa doctrine d'un amour autre que celui prôné par la société, le personnage d'Éliante s'inscrit certainement dans la veine du célibataire fantastique fin-de-siècle. Voulant être chérie, adulée, mais « heureuse toute seule, les bras bien croisés sur [s]a poitrine, les cuisses jointes hermétiquement, avec le sourire des vierges qui communient » (*LJ* : 167), l'Éliante de Rachilde constitue une femme célibataire forte, spirituelle, engagée et certaine de ses convictions *extra-terrestres*²²⁷ ; elle est, de toute évidence, à voir comme cette *résistance consciente* que Prince reconnaît aux célibataires masculins, qui refusent de se prêter au jeu banal de la société en adoptant une tout autre voie que celle de la norme.

²²⁷ À la liste de célibataires rachildiennes de la trempée d'Éliante, j'ajouterais, entre autres, Basine (*Le meneur de louves*), Marcelle (*Madame Adonis*), Raoule (*Monsieur Vénus*), Mary (*La marquise de Sade*).

2.2.2 La célibataire animale

*Elle se sentait seule, en dehors de toute la société,
Mise au-dessus des filles gaies, au-dessous des femmes respectables,
Dans une sorte de dépendance domestique, et libre cependant
D'aller n'importe où se chercher une nouvelle cage.
Qu'avait-elle de commun avec un être doué de raison ?
L'amour ! Mais, son amour, on ne le partageait pas !
Il semblait d'une qualité inférieure,
Manquant d'on ne savait quelle dignité humaine !
Rachilde, L'Animale*

Il en va autrement du célibat de l'héroïne de *L'Animale*, Laure Lordès, il en va tout autrement. D'abord, il est question, dans le roman, des origines du personnage, de sa jeunesse, menant ensuite à sa vie d'adulte à Paris. Cette genèse montre la nature intrinsèque, voire la prédisposition héréditaire (à la façon naturaliste) de Laure, qu'on nous dit « pourrie », et ce, même avant sa naissance (*A* : 31). En effet, les Lordès, ayant épuisé toutes les ressources connues pour avoir un enfant, ont eu recours « aux magies des aliments excitants pour créer » (concoctions d'herbes et d'épices exotiques, plats aphrodisiaques, « liqueurs sorcières », etc.) (*A* : 33). Par conséquent, Laure, « issu[e] de leurs petites infamies » et de « leurs péchés », naît « avec le germe du mal » et le « signe fatal de la luxure », faisant déjà d'elle un être à part et singulier (*A* : 31-33 ; 31 ; 101). De même, durant son enfance et sa jeunesse passées à Estérac, elle s'amuse à dévergondner les garçons du voisinage et s'initie à la sexualité dès l'âge de treize ans. Son secret, bien gardé jusqu'à l'aube de ses vingt-et-un ans, finit par s'ébruiter ; Laure est alors rejetée à la fois par Henri, qui rompt les fiançailles et quitte Estérac pour Paris, et par ses parents qui la chassent brutalement. Ainsi, Laure, soulagée d'avoir évité le mariage, décide d'aller retrouver son ex-fiancé à Paris : « Tant

mieux, je préfère ça, je serai votre maîtresse au lieu d'être votre femme, voilà tout... » ; « Je n'ai pas besoin de vous pour me cacher. J'aurais pu vivre ailleurs... » (A : 123 ; 141)

Tout au long du roman, Laure n'a, à aucun moment, honte d'elle ou n'émet un quelconque regret par rapport à ses actes ; elle est à voir comme un esprit libre de toute convention sociale, un esprit sauvage, animal²²⁸. De ce fait, le scandale lui sert plutôt à se sortir d'une situation non voulue :

Se marier ? Elle n'y tenait pas beaucoup, ayant bien deviné que le mariage n'assouvissait pas les créatures de sa trempe. Elle rêvait d'une autre vie, d'un cloître, si on voulait, mais d'un cloître où l'on se trouverait deux de sexe différent, perpétuellement en tête-à-tête sur des coussins de velours.

(A : 62)

Malheureusement pour elle, Henri ne sera pas cet *autre sexe* qui satisfera tous ses désirs. Ce dernier lui loue, à Paris, un « modeste appartement à un sixième étage », *un endroit d'amour* (A : 141), où Laure et lui se sont crus heureux pendant toute une année (A : 141). Une nuit, la jeune femme s'aventure sur le toit et assiste alors à « une ronde infernale » de chats qui tentent de la séduire, la croyant l'une des leurs avec sa longue tresse de cheveux

²²⁸ Les romans *L'Heure sexuelle*, *Minette* et *La princesse des ténèbres* présentent également des femmes célibataires fantastiques aux traits et aux comportements animaliers. L'appartenance au règne animal est d'autant plus renforcée, dans le premier texte, par le prénom de la prostituée, Léonie, ainsi que par son penchant pour les viandes crues. Le deuxième texte met en scène Hermine, dite Minette, que tout le village soupçonne d'être un loup-garou. « Enfant maudite d'une passion maudite », elle se mortifie pour calmer sa bête intérieure et lutte coûte que coûte contre ses pulsions de luxure. Refusant le mariage, l'amour et l'acte sexuel, elle se laisse mourir de froid afin de ne pas se donner à l'homme qu'elle aime et qui l'aime. Rachilde, *M*, p.130. Quant au troisième texte, qui se rapproche d'un fantastique plus traditionnel, il présente le personnage de Madeleine qui est en proie à des hallucinations oniriques, voire érotiques, mettant en scène un chasseur et son chien. Pour elle, ces visions sont bien réelles, mais pour son entourage, Madeleine souffre d'hystérie. De plus, le texte mentionne à plusieurs reprises que la jeune fille ne cadre pas avec l'environnement provincial dans lequel elle est confinée tel un animal mis en cage : « Oh ! rien n'était naturel dans la conduite de cette créature désorientée ! Sa voix faisait mal, poignait comme une plainte, ses yeux avaient des clartés obsédantes, ses cheveux...oui, ses cheveux sentaient le soufre dont ils conservaient la teinte, par place. » *Id.*, *PdT*, p.101.

noirs « qu'il[s] prenai[ent] de plus en plus pour une fourrure » (A : 25). C'est à partir de ce moment que la métamorphose de Laure s'entame véritablement. En effet, dès qu'elle entre en contact avec ces animaux, elle prend conscience qu'elle n'est « pas une femme comme les autres » et

se découvr[e] une spéciale nature de brute, des entrailles de bête correspondantes aux instincts délicieux du petit chat, car les chats sont, dit-on, tout simplement des esprits dévoyés qui rôdent, vêtus de fourrure, pour s'efforcer de reconquérir leur ancien corps féminin.

(A : 151)

Peu à peu, tous les repères sociaux de Laure sont abandonnés : elle ne parle à personne, elle ne sort pratiquement plus de chez elle et, lorsqu'il y a rupture définitive avec Henri, sa réclusion devient, pour ainsi dire, totale ; son unique contact avec un être vivant est son chat, Lion. De ce fait, le personnage de Laure constitue l'exemple parfait de la femme célibataire solitaire et misanthrope, parce que faisant davantage partie du monde animal que de celui des humains²²⁹ : « Non, les hommes ne sont pas dignes de mes ardeurs, et je ne veux plus m'égarer encore à fouiller ce cloaque. Je suis lasse... Tant pis ! Que cela finisse comme ça voudra. » (A : 195) Et cette fin, *comme ça voudra*, va mener Laure à la folie et à un amour étrange avec son chat²³⁰. Sans cesse assoiffée d'amour et de luxure ainsi qu'en recherche constante de l'amour idéal et à sa mesure (tel le célibataire fin-de-siècle), Laure, désespérée, se laisse corrompre et même asservir par Lion, le seul véritable mâle dominant et tout-

²²⁹ Ce rapprochement avec le genre animal est fréquent lorsqu'il est question de la femme dans la littérature fin-de-siècle (car elle demeure liée à la nature et ce qui la compose), mais se fait rare pour ce qui est du célibataire homme. Rachilde, ici, mélange les deux figures en faisant du personnage de Laure un personnage inédit, puisque le texte nous donne un accès complet à l'intériorité du personnage et à sa graduelle métamorphose en *animale*. Normalement, dans un roman fantastique fin-de-siècle plus classique (voire masculin), le point de vue adopté (ou la focalisation privilégiée) aurait été celui de Henri et non celui de Laure.

²³⁰ *L'Heure sexuelle* présente également une relation sexuelle entre une Cléopâtre fantasmée par le narrateur et un tigre. Voir Rachilde, *HS*, p.124.

puissant du roman : « Un chat, un chien, un homme, un monstre, pourvu qu'elle fût adorée au moment où elle désirerait qu'on l'adorât !... » (A : 223) L'extrait suivant montre bien l'état de dégradation et de folie dans lequel sombre Laure, dont l'identité glisse peu à peu vers une réelle animalité :

Dans l'étroitesse de leur existence, où l'amour d'un homme ne trouvait plus sa place, elle fit ses délices de son chat et jouit véritablement d'un bonheur animal très exquis. Ces deux simples créatures, si naturellement compliquées, s'entendaient à merveille, et ressentaient les mêmes ennuis, les mêmes impatiences, les mêmes joies.

Toute détraquée par le contact de cette fourrure, qu'elle galvanisait de sa chaude humanité, où elle introduisait son fluide cérébral, elle perdait, abîmait son esprit dans la contemplation de l'impossible. Elle en avait aussi la frayeur et l'attirance, comme si, par ces petites fentes lumineuses où brillaient les étincelles d'un feu diabolique, un vide l'aspirait toute [...].

Quelqu'un, quelque chose, peut-être l'âme de la bête elle-même [...] lui lançait un sort derrière cet ondoyant fantôme de chat, l'envoûtait, et elle se laissait docilement subjuguer, satisfaite de perdre en intelligence ce que Lion lui rendait en caresses.

(A : 234-235 ; 237-238)

Aussitôt cette relation – hors normes et infertile – en marche, un point de non-retour semble avoir été franchi. Lorsque Laure finit par rencontrer l'amant idéal tant espéré, afin de lui prouver sa complète dévotion, elle se laisse emprisonner chez elle par cet homme, dont elle ignore le nom. Séquestrée, Laure retrouve Lion « cria[nt] de rage », « méconnaissable, la fourrure souillée, les prunelles sanglantes, la gueule baveuse, si maigre qu'il était comme grandi par la sveltesse fantastique de son corps » (A : 264). À la fois créature fantastique vis-à-vis de son entourage et victime du fantastique par son chat Lion, Laure achève, au terme du roman, son animalisation²³¹. Bien entendu, « la femme métamorphosée en bête » qu'est

²³¹ Voir Rachilde, A, p.266 et suivantes.

devenue Laure ne peut exister (même chose pour Lion) ; ils ne font désormais plus partie de ce monde, d'où leur chute vers la mort (*A* : 268-269).

Enfin, contrairement à Éliante – chez qui se trouve une multitude de discours sur l'amour, la religion, le plaisir, bref, où il y a une réflexion aboutie –, Laure, quant à elle, est une célibataire animale, une sorte de résistance *inconsciente* tout en pulsions et en instincts, une force *sur-naturelle* bouleversant, voire profanant tout sur son passage (famille, mœurs, religieuses et sociales, etc.), ce qui renforce sa non-appartenance à la société. Sa réclusion, qui en est le résultat, donne lieu à sa monomanie grandissante et à ses amours déviantes zoophiles²³² (alors qu'elle est seule avec son chat Lion) ainsi qu'à sa transformation finale en animale. Dans ce roman, Rachilde a donc mis en scène la genèse, la création, d'une telle femme célibataire fantastique qui, dès sa naissance, présente des anormalités, des tares, prédisant qu'elle sera non seulement incapable de vivre en société, mais qu'elle constituera aussi une menace de taille pour celle-ci, puisqu'elle appartient davantage à des temps primitifs et anciens.

²³² Une autre occurrence de zoophilie se donne à voir dans le roman *Refaire l'amour*. Le narrateur homodiégétique, Alain Montarès, rencontre une femme complètement nue au parc du Bois-de-Boulogne qui l'invite à « fai[re] un quatrième » Rachilde, *RA*, p.165. Montarès refuse de participer à cette orgie – de même que la drogue qu'on lui offre – et laisse plutôt son chien Sirloup se joindre au groupe : « Voici donc, enfin découvert, le quatrième que vous méritez. À ne jamais vous revoir, belle Madame. Et je m'évade..... Mon cerveau flambe. Je deviens fou. Pourquoi ai-je laissé commettre ce crime ? Car c'est bien un crime, c'est même l'ancêtre de tous les crimes, celui qui nous valut toutes les déformations physiques les plus répugnantes de la création. » *Ibid.*, p.172. L'aube venue, Montarès retrouve son chien, « très humble » *Ibid.*, p.173. Notons au passage l'amas de points de suspension, technique chère à Rachilde – dont j'ai déjà parlé lors du premier chapitre – servant à masquer/à taire l'innommable/l'irreprésentable.

Force est de constater que l'écrivaine décadente a adapté et féminisé le personnage du célibataire fantastique fin-de-siècle, en lui attribuant les mêmes ressorts fantastiques ; simple objet dans les textes de l'époque, le personnage féminin – souvent confiné sous son masque figé de femme fatale – devient un véritable sujet sous la plume de Rachilde. Figure importante, voire centrale, de la littérature fantastique fin-de-siècle, la femme constitue en elle-même « une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle²³³ ». La représenter seule, isolée de la société, indépendante, libre et douée d'un appétit sexuel jugé étrange, c'est subvertir son rôle social, briser les carcans et amorcer une rupture de l'identité féminine traditionnelle, rupture qui est au cœur de cette littérature fantastique fin-de-siècle²³⁴.

2.2.3 La célibataire déchue

*Car il faut de la femme nue, parce qu'elle a été acquise ainsi à l'humanité.
 Il faut de la femme folle, parce que...mieux vaut la battre de verges
 [...] que de ne pas la rendre féconde.
 Il faut une femme facile, parce que sans elle les pauvres souffriraient.
 Il faut de la femme ruineuse, parce que sans elle le riche s'ennuierait.
 Rachilde, Le Tiroir de Mimi-Corail*

Nous l'avons vu, la mentalité décadente rejette toute valeur sociale bourgeoise traditionnelle, dont celle du mariage, qui est vu comme une entrave à la liberté de l'individu

²³³ Pierre-Georges Castex, *op.cit.*, p.455.

²³⁴ Une version préliminaire de cette étude de la femme célibataire dans les romans de Rachilde a été publiée dans la Revue de l'Association des Professeur.e.s de Français des Universités et Collèges Canadiens (APFUCC) : Vicky Gauthier, « La métamorphose du célibataire chez Rachilde », *Voix plurielles*, vol.9, n°2, Brock, 2012, p.105-115.

ainsi que comme une lutte de pouvoir et de domination sur l'autre. C'est pourquoi, dans la littérature fantastique fin-de-siècle, lorsqu'il y en a un, ce dernier a des répercussions négatives et néfastes sur le marié (plus rarement la mariée ou les mariés). Certains romans rachildiens mettent en scène cette prise de pouvoir de l'un/l'une sur l'autre à travers la relation maritale, provoquant la perte identitaire du personnage, voire sa déchéance, à la suite de la résiliation de son célibat. Prince relate, à cet effet, que « le mariage, notamment, correspond à une manière de vampirisme qui se réalise aux dépens de l'homme²³⁵ ». Dans *Le grand saigneur*, l'écrivaine applique cette assertion et va même encore plus loin en inversant les rôles (l'une des spécialités stylistiques de Rachilde) – ici, ce n'est pas le marquis qui est vampirisé par sa fiancée mais bien le contraire. Le tout début du récit présente une Marie Faneau forte, « vaillante, patiente, laborieuse », « de personnalité très saine », qui vit de son art et fait même vivre son frère cadet, un noceur incorrigible (*LGS* : 31 ; 15). En épousant – presque contre son gré – le marquis de Pontcroix, qu'elle soupçonne d'être un vampire, non seulement perd-elle sa liberté, son indépendance, mais aussi son identité :

– [...] je [Pontcroix] ne peux pas aimer votre sœur sans l'épouser...c'est impossible. Je la veux entièrement.

– C'est-à-dire, cher monsieur, qu'il vous la faut loin de tout secours, dépouillée de toutes garanties sociales, sans défenseur, sans témoin et surtout consentante, vous aimant assez pour sauver l'honneur du nom, s'il y avait lieu, ce dont elle est fort capable ?

(*LGS* : 163)

De plus, l'idée de vampirisme, dans cette œuvre, dépasse la définition courante et s'associe désormais, sous la plume rachildienne, au mariage. Le fait que la morsure au cou de Marie lui soit faite précisément lors de ses fiançailles atteste bien cette association vampirisme/mariage/assujettissement :

²³⁵ Nathalie Prince, *LCF*, p.49.

Elle se raidissait de plus en plus, prise d'une insurmontable horreur et cependant attirée, magnétisée. [L]e marquis de Pontcroix se pencha sur son cou ; là, derrière l'oreille rose, sur cette chair fine comme les pétales des fleurs de la corbeille, il mit les lèvres et, sous le baiser brutal, odieux, le sang jaillit, deux gouttelettes pourpres de l'exacte nuance du rubis de la bague des fiançailles. [J.S.]

(LGS : 136)

Par conséquent, à la suite de son mariage avec le marquis, Marie délaisse son atelier de peintre, quitte, « toute tremblante », sa maison un anneau d'or au doigt « qui la faisait sa prisonnière. » (LGS : 257-258) À la fin du récit, Marie est devenue soumise, grandement affectée par la présence du marquis et souvent en proie à des hallucinations, ce qui contraste grandement avec la femme forte, indépendante et autosuffisante présentée au début du roman²³⁶. Cette opposition entre les états initial et final démontre que le mariage (ainsi que le type d'amour qu'il prône²³⁷) est une doctrine sociale bourgeoise à laquelle les personnages célibataires rachildiens ne peuvent consentir sans y perdre leur identité, parfois leur vie. Il en va de même pour Jacques et Raoule dans *Monsieur Vénus*, qui, à la suite de leur mariage, voient leur relation se dégrader, allant de l'infidélité de Jacques à la mort de celui-ci (intimée par Raoule), prouvant bien que le modèle marital bourgeois n'est pas pour des monstres de leur trempe. De ce fait, bon nombre des personnages célibataires des romans de Rachilde, plus particulièrement les femmes, ont une opinion bien arrêtée sur le mariage et tenteront

²³⁶ Marie se confie à son frère Michel sur sa relation avec Pontcroix : « elle se mit à pleurer, l'orage crevant en elle, la livrant sans défense à toutes les hallucinations d'un cerveau surmené. [...] – Michel, je suis à bout de force. Je deviens folle ! » Celui-ci tentera pourtant de prévenir sa sœur de la fin qui l'attend indubitablement : « Il va donc s'offrir la grande ouvrière que tu es pour l'unique plaisir, bien sadique, de lui casser, moralement, les deux bras. » Rachilde, LGS, p.152-153 et 156. Et c'est bel et bien ce qui se produit à la fin du roman : Marie perd tout (non seulement son frère, assassiné par son fiancé, mais aussi son fiancé qui se suicide pour *prouver* en quelque sorte son innocence) et est moralement anéantie. Son émancipation initiale au début du roman est complètement renversée et neutralisée à la fin par ce mariage.

²³⁷ Le frère de Marie va même jusqu'à lui dire que « l'amour sincère c'est la peur, car on n'aime que celui qui vous domine, vous jette à genoux sans même la possibilité d'imposer son désir... » *Ibid.*, p.155.

coûte que coûte de l'éviter, mais parfois sans succès²³⁸. Par exemple, dans *Nono*, Renée Fayor dédaigne le mariage et préfère amplement son célibat, d'autant plus que son père, le général Fayor, lui laisse le plein contrôle de la maisonnée, qu'elle gère comme une véritable « maîtresse de maison » ou « impératrice romaine » (*N* : 96 ; 19), et même la gestion de sa carrière et de ses affaires. Renée agira alors en tant que conseillère auprès de son père et l'intimera de réagir dans diverses situations, et ce, dans son propre intérêt à elle²³⁹. Le point de vue de Renée sur le mariage ainsi que sur l'éducation qu'elle a reçue montre bien son besoin d'indépendance :

Je n'ai jamais eu de mère auprès de moi, mon père me traite en garçon, comme il peut, sans s'occuper de mes délicatesses de femme, et moi, je vais dans la vie comme je veux sans lui rendre aucun compte. [...] Je n'aime que ce qui me distrait, ce qui fait rire, ce qui est étrange et quand cela émane de personnages que je ne suis pas obligée d'applaudir ou de respecter.

Si on me fait la cour, je prie mon père de renvoyer l'insolent...tout de suite...je n'attends pas. Lui non plus ! D'instinct, je méprise le mariage parce que je ne trouve aucun homme digne de moi et que – trouverais-je...l' élu – je ne voudrais pas reconnaître un maître quelconque chaque jour, chaque nuit. J'ai vingt-trois ans, mon cœur ne sent rien de particulier quand on prononce le mot *amour*.

(*N* : 174)

²³⁸ Les veuves rachildiennes, celles qui s'en sont sorties vivantes, telles Éliante, Marcelle, Marie-Louise et Sylvie, refusent, quant à elles, tout autant de s'y resoumettre. Dans *L'Autre crime*, le narrateur expose la position de la comtesse Sylvie de Givray sur le remariage : « Elle n'avait pas eu la moindre envie de se remarier ni d'écouter plus avant la romance sentimentale ». Rachilde, *AC*, p.28. Tout comme Éliante ou encore Marcelle, et ce, presque dans les mêmes mots (voir *Id.*, *LJ*, p.49 et *Id.*, *MA*, p.205-206), Sylvie a été « dégoûtée du mariage, sinon de l'amour » par son défunt mari. *Id.*, *AC*, p.33-34. Quant à Catherine dans *Jeux d'artifices*, celle-ci, bien que mariée, rêve de solitude et de célibat. *Id.*, *JA*, p.150.

²³⁹ Entre autres, le général Fayor ne peut marier sa fille Renée sans que celle-ci ne donne son consentement, élément, nous dit le texte, qui « faisait toujours défaut. » *Id.*, *N*, p.19. Ainsi, ce droit (pouvoir) légitime qu'a le père à cette époque de marier sa fille à un parti avantageux est soustrait au général, de sorte qu'il est totalement exclu des décisions en ce qui concerne la vie de sa fille et son avenir.

Renée pense d'abord à « se marier avec un homme qui passerait » (N : 115) pour, à la fois, épargner Nono, son amour impossible, et se sauver elle-même de son crime, soit le meurtre de son amant Victorien Barthelme qui a tenté de la forcer à l'épouser en la menaçant de révéler leur relation au général Fayor, ce qui l'a poussée à commettre l'irréparable. Renée opte plutôt pour le suicide en se jetant avec son cheval dans l'étang des Combasses ; cette tentative échouera, car, au dernier moment, une branche d'arbre la percutera et la fera tomber de son cheval²⁴⁰. C'est à ce moment que Renée fait la rencontre du duc de Pluncey avec qui elle se mariera : « Mon père député, moi duchesse..., et soudain elle eut un mouvement d'une fierté sinistre. – L'ambition guérit des remords. Soit ! montons si haut que la justice reculera le jour où il lui faudra sévir. » (N : 159) Cette phrase n'est pas sans rappeler l'exacte définition du monstre au-dessus des lois énoncée par Foucault dans ses *Anormaux* ; néanmoins, la suite du roman de Rachilde montrera plutôt une Renée flétrie, soumise et prête à tous les sacrifices et humiliations pour son amour – indigne d'elle et de son rang – avec le secrétaire de son père. Renée sacrifiera sa santé mentale et, au terme du roman, sa vie à la suite d'une « crise de folie furieuse²⁴¹. » (N : 345) Encore une fois, on retrouve ici un changement radical dans les descriptions physiques et psychologiques du personnage de la célibataire déchue ; Renée n'est plus cette femme forte et indépendante à la fin du roman, sa

²⁴⁰ Cette noyade est décrite avec précision par Rachilde (le voyage pour se rendre aux Combasses, la chute de Renée ainsi que la noyade de Mélibar se déroulent sur huit pages) et va de pair avec la rhétorique de la monstration, dont nous avons parlé lors du premier chapitre. Voir Rachilde, *N*, p.119-123. Deux autres romans de Rachilde mettent en scène des suicides par noyade, *Les Rageac* et *Son printemps*, en réaction à une annonce de fiançailles. Tout comme Renée, Magui Rageac ratera le sien et finira par se marier. Le texte la présente alors comme victime d'un sacrifice. Miane, dans le second texte, menace d'emblée de se donner la mort lorsqu'on lui parle de mariage : « s'il fallait se marier, un jour, pour lui faire plaisir... Oh ! je fuirais très loin, je fuirais jusqu'au fond de l'eau ! » *Id.*, *SP*, p.302. Le suicide de Miane est une description onirique d'un retour à la nature, d'une communion avec elle, une nuit de pleine lune, où Miane se jette dans l'étang pour retrouver sa chatte noyée. *Ibid.*, p.314.

²⁴¹ C'est d'ailleurs aussi à la toute fin du roman que le général Fayor comprend réellement ce qui s'est passé entre Renée et Nono, son secrétaire, mais bien trop tard : « Vous ne comprenez pas, bégaya le vieux soldat suffoqué. Moi, j'ai compris !... *Ils sont morts tous les deux à la même minute...* » *Ibid.*, p.345.

décrépidité se met en place à partir de son mariage et est totale lors de son ultime entretien avec Nono, précédant leur mort : « Ses traits bouleversés faisaient peur. Ses yeux, ses merveilleux saphir [sic] qui éblouissaient par leur éclat magique s'éteignirent tout à coup. » ; « À présent, Nono, je [Renée] suis ton esclave, ton bien, ta maîtresse... Renée n'est plus belle, son visage est flétri par le mal... pourtant son amour est si beau !... » (N : 327 ; 328) Le mariage dans l'univers fantastique rachildien participe donc à la destruction du personnage monstrueux qui a délaissé son célibat – sorte de tentative de normalisation sociale qui est fatalement destinée à mal tourner²⁴².

Enfin, il me faut parler de la grande exception, qui confirme peut-être la règle rachildienne, *La marquise de Sade*, qui présente un mariage où l'héroïne, auparavant célibataire, n'est pas la victime dans l'union maritale mais bien le bourreau. Pour Sophie Pelletier, « Mary dans le texte rachildien est la femme fatale entre toutes, celle dont la sexualité atypique anime les pires pulsions destructrices et représente une menace pour la nation²⁴³. » Le fait que cette dernière se marie peut étonner grandement, mais celle-ci a bien caché son plan à son futur époux et ne lui révèle qu'à leur nuit de noces :

Trêves de préambules mystiques. Ce que vous voulez, je vous le donnerai tout à l'heure. Auparavant, j'ai des conditions à vous

²⁴² Notons aussi le roman *L'Hôtel du grand veneur* de Rachilde qui met en scène une nouvelle mariée tentant désespérément de quitter son mari, tellement elle en a peur, et succombant, le temps d'une nuit, au propriétaire du faux hôtel, mis en scène pour attirer les nouveaux mariés dans sa demeure, surtout la mariée. Le narrateur explique sa déroute, tout en se faisant sans équivoque en ce qui a trait au sort de la femme mariée : « Elle appartenait à quelqu'un dont elle porte le nom... sur un collier de perles, bien qu'il n'y soit pas écrit, mais il l'a payé ! Elle est une femme prêtée, vendue ; elle est un échange de fortune, elle représente une valeur marchande. Qu'est-ce qu'elle faisait là ? Elle l'ignore. Elle attend qu'on revienne en prendre livraison. Elle n'a pas d'autre but qu'attendre une heure dont elle commence à deviner le désenchantement ». Rachilde, *HGV*, p.34.

²⁴³ Sophie Pelletier, *Le roman du bijou fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016, p.216 (coll. « Romantisme et modernités »).

poser. [...] Je vous aimerais davantage demain, ce sera mon devoir, mais ne comptez pas sur une passion désordonnée, j'ai l'horreur de l'homme en général, et en particulier vous n'êtes pas mon idéal. [...] Si je vous accepte [...], c'est que je tiens à m'affranchir de la tutelle de mon oncle. Vous êtes ma liberté, je vous prends les yeux fermés... [...] Je sais ce que je veux, voilà pourquoi je ne m'attarde point à caqueter avec vous avant le pacte. Louis, je suis décidée à ne pas vous donner d'héritier [...]. [...]

[C]ar je ne veux ni enlaidir ni souffrir. De plus, je suis assez, EN ETANT, et si je pouvais finir le monde avec moi, je le finirais²⁴⁴.

[...]

Ma mère est morte là, Monsieur, en mettant mon frère au monde ; moi je ne veux pas mourir de la même manière, et, en supposant que je ne meure pas... je ne veux pas subir la torture d'un accouchement.

[...]

Je vous dis cyniquement : je ne veux pas être mère, d'abord parce que je ne veux pas souffrir, ensuite parce que je ne veux pas faire souffrir. C'est mon droit [...]. Je ne connais pas de puissance humaine capable de me faire fléchir [...]. [J.S.]

(*MdS* : 213-215)

Son refus de procréation est tout à fait surprenant compte tenu du rôle traditionnel de la femme à la fin du XIX^e siècle, de même que ses menaces faites à son nouvel époux de l'empoisonner si ce dernier ne respectait pas ses volontés. Dans *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Foucault, en citant Démosthène, montre que le rôle de l'épouse est le même depuis l'Antiquité : « Les courtisanes, nous les avons pour le plaisir ; les concubines, pour les soins de tous les jours ; les épouses pour avoir une descendance légitime et une gardienne fidèle du foyer²⁴⁵. » Si Mary ne peut éviter le mariage (l'un des trois piliers des valeurs sociales bourgeoises (mariage/procréation/famille)), étant donné sa condition de

²⁴⁴ Les petites majuscules proviennent du texte original.

²⁴⁵ Michel Foucault, *HSII*, p.187. La citation du *Tiroir de Mimi-Corail* de Rachilde, mise en exergue de cette partie, fait étrangement et ironiquement écho à celle de Démosthène.

femme à une époque où très peu de droits et moyens lui sont reconnus et mis à sa disposition, elle aspire tout de même à une certaine liberté²⁴⁶.

Dans un autre ordre d'idées, le discours de Mary sur la maternité rappelle fortement la déesse romaine de la chasse, Diane, ainsi que sa position contre le mariage. Sœur d'Apollon, née quelques instants avant lui, Diane est témoin des douleurs de l'enfantement et rejette alors violemment le mariage (et choisit donc de rester vierge). Cette déesse semble être une figure toute désignée pour la décadence, en tant que femme célibataire refusant son rôle que lui prédestine son sexe. Pourtant, elle n'apparaît nulle part dans les ouvrages dédiés à la littérature de cette période : Stead, dans son important livre sur les figures de la décadence, ne fait aucunement mention de la déesse Diane ; Prince, quant à elle, omet non seulement la déesse lorsqu'il est question des figures antiques auxquelles se rattache la décadence, mais rejette aussi, nous l'avons vu, l'existence de tout personnage célibataire féminin (qui serait autre chose que simple objet de désir et/ou de mort²⁴⁷). Néanmoins, on ne peut nier ces références constantes à la déesse Diane que Rachilde sème à travers sa prose : il peut s'agir parfois de statues, de toiles, de la déesse chasserresse (*Nono, La virginité de*

²⁴⁶ Dans *Refaire l'amour*, la maternité et ses dommages – parfois mortels – sur la femme sont aussi relatés. Montarès apprend la mort de Bouchette : « Or, cette bouchette-là est morte en couches, déformée, abîmée, roulée aux abîmes de la grande marâtre, notre mère, la Terre, qui exige de nous la procréation...ou la mort. » Rachilde, *RA*, p.253. Dans le roman *Son printemps*, Miane, à quinze ans, est témoin de la fausse couche de sa domestique et du mariage forcée de sa meilleure amie. Miane choisit dès lors de ne pas se marier ni d'avoir d'enfant, ce qui la mènera au terme du récit à se suicider. Dans *Le dessous*, Marguerite « redout[e] les enfants, cette peste, la suite logique de tout mariage. » *Id.*, *LD*, p.235.

²⁴⁷ Bien entendu, il y a de ces femmes mortifères chez Rachilde – qui ne vont pas nécessairement à l'encontre de la déesse Diane, puisqu'elle est considérée comme une déesse cruelle et vindicative. Pensons, par exemple, à ces héroïnes qui causent volontairement la mort, entre autres à Raoule de Vénérande, dans *Monsieur Vénus*, ou à Mary Barbe, dans *La marquise de Sade*. Il n'en demeure pas moins qu'elles promeuvent un discours empreint de liberté.

*Diane*²⁴⁸) ou de descriptions physiques du personnage féminin faisant référence à Diane (*Monsieur Vénus*, *La haine amoureuse*, *La marquise de Sade*, *Madame Adonis*²⁴⁹), sans compter toutes celles qui refusent le mariage (*L'Amazone rouge*, *L'Animale*, *Son printemps*, *Les Rageac*, *Nono*) ou bien le remariage (*L'Autre crime*, *La jongleuse*, *Madame Adonis*²⁵⁰, *Madame de Lydone*, *assassin*) – à la suite du décès de l'époux –, faisant aussi directement écho à Diane et à son choix délibéré de célibat. À mon sens, cette déesse semble être un topos rachildien important de son œuvre romanesque, allant de pair avec cette figure de femme osant narcissiquement l'indépendance, à l'instar de ses frères esthètes décadents. Nous y reviendrons.

²⁴⁸ Ce roman – différent de ceux dont il est question ici – raconte plutôt la déchéance du personnage féminin qui incarne, pour son père, peintre renommé, la déesse Diane adolescente. Féa, après avoir posé nue pour le tableau de son père, se fait violer et tombe enceinte. Ainsi, en perdant sa virginité, Féa perd aussi sa beauté et sa pureté qui l'élevaient au niveau de la déesse. Je m'intéresserai plus amplement à ce roman au troisième chapitre de la thèse.

²⁴⁹ Qui plus est, dans la demeure de Marcelle Désambres dans *Madame Adonis*, on trouve plusieurs trophées de chasse, dont une tête de cerf, ce qui n'est pas sans rappeler la déesse chasseresse Diane, souvent représentée aux côtés de cet animal. Il est dit aussi d'elle qu'elle « croquait le gibier et buvait le vin blanc comme un chasseur. » Rachilde, *MA*, p.193 et 192.

²⁵⁰ Chez la veuve Marcelle Désambres, il y a même une haine pour le sexe masculin, servant à expliquer son inclination saphique pour Louise : « Je n'ai jamais aimé les hommes, ils sont si bêtes et si brutaux. Mon mari m'en a dégoûtée pour le reste de ma vie. » Rachilde, *MA*, p.205. C'est pourquoi on trouve chez elle Sapho, à la fois en peinture et en sculpture. Le texte compare même Marcelle à ces œuvres d'art lorsqu'elle est décrite physiquement. Basine dans *Le meneur de louves* tient sensiblement le même discours : « [J]e hais tous les hommes, je ne veux pas faire l'amour, je veux faire la guerre ». *Id.*, *LML*, p.83.

2.3 Le banquet de Rachilde : *Madame désire*²⁵¹... ?

N'aimer qu'en imagination et en décor.
Ernest Raynaud, La mêlée symboliste

L'amour divin à une époque où il n'y a plus de dieu.
L'amour qui brûle à une époque où le monde se refroidit.
Rachilde, La jongleuse

Après avoir étudié ces personnages monstrueux rachildiens, une chose semble sortir immanquablement du lot et les habiter tous : l'amour. Mais quel est-il précisément ? Quelle est sa nature ? Ses caractéristiques ? Y a-t-il une cohérence, un fil d'Ariane qui unirait les romans de Rachilde permettant d'y dégager une philosophie de l'amour qui serait propre à l'auteure ? D'emblée, il y a une certaine filiation philosophique avec Platon dans la conception de l'amour rachildien, ce que je me propose d'explorer à l'aide de certains romans clés de l'écrivaine²⁵².

L'esprit fin-de-siècle abhorre le présent et tout ce qu'il contient de modernités. Bon nombre de personnages rachildiens, en particulier ceux figurant dans les romans parus au

²⁵¹ Jacques Silvert, dans *Monsieur Vénus*, pose cette question à Raoule, venue acheter des fleurs artificielles pour une tenue, et ce, dès le tout premier chapitre. Comme le souligne Hawthorne, bien qu'il s'agisse d'une formulation normale dans le commerce, cette question sur ce que désire Raoule, qui est au cœur du récit, annonce leur relation future (Voir la note de Hawthorne dans Rachilde, *MVé*, p.10.).

²⁵² Régina Bollhalder Mayer, dans son ouvrage *Éros décadent*, consacre un court chapitre sur le sujet en s'intéressant à d'autres textes rachildiens, notamment aux romans *À mort* et *L'Heure sexuelle*. Cette dernière y explicite la réappropriation par la décadence et, surtout par Rachilde, de l'amour selon Platon et n'aborde que des œuvres mettant en scène des personnages masculins porteurs de cette idéologie de l'amour (Voir Régina Bollhalder Mayer, *ÉD.*). Pour ma part, j'explorerai cette doctrine amoureuse platonicienne non seulement à la lumière de la poétique fantastique de l'écrivaine telle que je l'entrevois, c'est-à-dire en tant que moteur sous-jacent à la fantasmagorie des personnages par rapport à leur entourage et à la société, mais aussi dans d'autres romans de Rachilde et, plus particulièrement, chez ses personnages féminins qui en sont, elles aussi, porteuses.

courant du XX^e siècle, se positionnent fortement contre tout ce qui est moderne et se languissent d'une époque plus simple, primitive et glorieuse. Leur entourage mentionne très souvent leur appartenance à un autre monde, à un autre temps, à un ailleurs n'allant pas de pair avec le présent, sorte d'anomalie à la fois étrange et irrésistible. Par exemple, dans *Madame de Lydone, assassin*, on dit du personnage éponyme qu'elle « était hors du temps, des conventions et de l'existence normale. » (*MdL* : 18) Tandis que dans *La jongleuse*, la veuve Éliante Donalger est décrite comme : « à la fois très chez elle et très en dehors de tous les mondes. » (*LJ* : 37) Ce faisant, leur conception de l'amour ne peut être contemporaine : « très seul[s] de [leur] espèce » (*MdL* : 25), ceux-ci « n'entend[ent] pas la passion ordinaire » (*LJ* : 85) et se tournent vers d'autres pratiques amoureuses, hors normes de surcroît, tout en vouant un culte, nous l'avons vu plus tôt, à l'Amour et à la Volupté à travers diverses divinités et autres mythes anciens aux héros légendaires : Éros, Narcisse, Orphée, Antinoüs²⁵³, Pygmalion, etc. Raoule de Vénérande, dans *Monsieur Vénus*, convoque l'Antiquité pour expliquer sa « passion contre nature » (*MVé* : 74) et critique, au passage, sa propre époque :

Dans l'antiquité, [...] le vice était sacré parce qu'on était fort. Dans notre siècle, il est honteux, parce qu'il naît de nos épuisements. Si on était fort, et si de plus on avait des griefs contre la vertu, il serait permis d'être vicieux [...].

Oublions la loi naturelle, déchirons le pacte de procréation, nions la subordination des sexes, alors nous comprendrons les débordements inouïs de cette autre prostituée qui fut l'antiquité païenne. Quelle passion aujourd'hui qualifiée vice ou monstruosité ne fut pas alors chantée, encensée, déifiée. L'Olympe est peuplé de dieux bâtards qui tous eurent leurs poètes, leurs adeptes, leurs sacrificateurs.

(*MVé* : 73 ; 92-93)

²⁵³ Jacques est comparé à Antinoüs. Voir Rachilde, *MVé*, p.159.

Dans les romans rachildiens, l'espace intime est chargé d'objets à l'effigie de ces figures antiques ou leur faisant référence, et constitue un « temple » (*LJ* : 110 ; *N* : 173; *MA* : 193), un « sanctuaire²⁵⁴ » (*LJ* : 111), au sein duquel ces pratiques ont lieu (on y retrouve, entre autres, statues et/ou statuettes, lit sculpté, toiles représentant des Amours, des éphèbes, Éros, Antinoüs, etc.). Les choix demeurent limités en ce qui a trait à la représentation de la femme à cette époque – fortement misogyne, rappelons-le –, les choix demeurent limités : « la bête ridicule ou la fatale perversité²⁵⁵ », ce qui explique la profusion de figures mythologiques à connotation négative, « telles Salomé, Hérodiade ou Astarté²⁵⁶ », sans oublier Méduse, Cléopâtre et Pandore. Il y a donc une forte présence de l'Antiquité au sein de la prose rachildienne, visible non seulement dans la description physique et psychologique de ses personnages, mais aussi dans le décor. En effet, versant très souvent du côté du roman antiquisant²⁵⁷, l'œuvre de Rachilde voue un culte à l'Antiquité, culte qui constitue une tentative d'évasion par rapport à cette réalité morne et de tout ce qui la compose (société, modernité, mariage, famille, etc.), et ce, au même titre que les paradis artificiels que représentent la drogue, l'alcool, le rêve, etc. Pour Mayer, « l'amour absolu, loin des hontes du sexe et des convenances du mariage, se situerait du côté du rêve et de l'imaginaire²⁵⁸. »

²⁵⁴ Cet endroit étrange du logis du personnage rachildien varie d'un roman à l'autre, mais est constamment présent : parfois il s'agit d'une serre (*Refaire l'amour*), d'une chambre à coucher/boudoir (*Monsieur Vénus*, *La jongleuse*, *Madame Adonis*), d'une salle de bains extérieure (*Nono*) ou même de la maison en entier (*Madame Adonis*, *Madame de Lydone*, *assassin*), ce dont traitera le prochain chapitre.

²⁵⁵ Nathalie Prince, *LCF*, p.46. L'auteure le répète également à la page 52 : « Le célibataire est celui qui voit sous la femme charmante la bête immonde ou le sexe monstrueux ».

²⁵⁶ Nathalie Prince, *LCF*, p.46. Aphrodite y est aussi présente et se voit tout aussi transformée (démonisée, chtonienne même) sous la plume décadente. Voir à ce propos l'article de Guri Ellen Barstad, « Violence et sacré dans *La jongleuse* de Rachilde », *Revue Analyses*, vol.12, n°1, 2017 [revue en ligne].

²⁵⁷ Marie-France David-de Palacio, citant Georg Lukács, affirme que le roman antiquisant est « cette propension à accorder beaucoup d'importance aux *bagatelles*, c'est-à-dire le décor et la langue [...]. [...] Le but de cette littérature latinisante n'est pas de restituer exactement [l']époque donnée, mais bien d'utiliser cette époque, en effet, pour dire quelque chose de la sienne ». Voir Marie-France David-de Palacio, *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p.13.

²⁵⁸ Régina Bollhalder Mayer, *ÉD*, p. 45.

Dès lors, « le platonisme fait [également] partie du répertoire érotique des esthètes [en] représentant un moyen de fuir [cet] amour ordinaire²⁵⁹ ». Revenons maintenant au discours sur l'amour de Platon et voyons de quelle façon celui-ci est repris par l'écrivaine.

Le discours d'Aristophane dans *Le banquet* de Platon est très certainement le plus connu de l'ouvrage. Ce dernier raconte l'origine de l'amour à travers le mythe de la création : Zeus, fâché contre les humains pour leur orgueil et leur insolence, les a séparés et dispersés afin de réduire leur force (puisqu'ils formaient auparavant un tout avec leur âme sœur, genre de monstre à une tête, mais à deux visages, et à quatre mains et jambes²⁶⁰, soit mâle, femelle ou androgyne). Ainsi, l'amour est, selon Aristophane, le « désir et [...] la recherche de cette nature d'une seule pièce²⁶¹ », de cette complétude. Rachilde et les décadents reprennent ce mythe et s'en nourrissent, bien entendu, de façon détournée. C'est dans *Monsieur Vénus* que l'on trouve le mythe de l'androgyne relaté par Aristophane²⁶². La description de la valse de Raoule et Jacques lui fait directement écho et le subvertit (sous forme de chiasme en reversant les genres sexuels) :

Il valsait bien ce manant [Jacques], et son corps souple, aux
ondulations féminines, semblait moulé pour cet exercice

²⁵⁹ Régina Bollhalder Mayer, *ÉD*, p.46.

²⁶⁰ Platon, *Le banquet*, Paris, Garnier Flammarion, 2008, p.70 (coll. « Essais »).

²⁶¹ *Ibid.*, p.79.

²⁶² Hawthorne le remarque aussi dans son édition annotée de *Monsieur Vénus*. Voir la note de Hawthorne dans Rachilde, *MVÉ*, p.157. Par ailleurs, le mythe de l'androgyne est aussi présent dans le roman *Madame Adonis*, dont la chute inattendue révèle que Marcelle Désambres et son frère Marcel sont, en réalité, une seule et même personne (il s'agissait au final de Marcelle qui avait réussi à séduire, chacun leur tour, le couple Louis et Louise Bartau). Certains indices sont laissés çà et là dans le roman, notamment lors des descriptions physiques de Marcel(le), tantôt féminines, tantôt masculines. Elle constitue à elle seule l'androgyne (homme et femme à la fois), contrairement à *Monsieur Vénus*, où Raoule et Jacques sont ce tout androgyne. Dans une moindre mesure, les personnages de Léonie de *L'Heure sexuelle*, de Paul-Éric dans *Les hors nature*, de Miss Amélie dans *Jeux d'artifices* et de Sandou dans *La Fille inconnue* jouent aussi sur leur aspect androgyne. Dans *Jeux d'artifices*, le mythe de l'androgyne est aussi raconté et présente un couple en chiasme, mais dans une version plus édulcorée que celui de *Monsieur Vénus*.

gracieux. Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse [Raoule], mais il ne formait avec elle, qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. À les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte ou [sic] les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu complet dont parlent les récits fabuleux des Brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre²⁶³. [J.S.]

(*MVé* : 156-157)

Le roman *Refaire l'amour* fait aussi état de cette recherche de l'autre, cette moitié perdue²⁶⁴ : « Je crois que le couple erre à travers les siècles en se cherchant et qu'il ne se reforme que par un miracle des circonstances. Et c'est sans doute pour cela qu'on n'aime qu'une fois en toute connaissance de cause. [...] La puissance éternelle c'est l'amour. » (*RA* : 135-136) Dans la même ligne de pensée, ce qui ressort le plus dans les romans de Rachilde est l'idée d'un amour supérieur, dépassant le monde humain ordinaire, trivial et éphémère, au profit d'un amour plus sublime, idéal et éternel : « Je ne peux qu'une réalisation : être heureux au-dessus de tous les bonheurs ordinaires, être surhumain au-dessus de la faiblesse humaine qui me jalouse, m'a pris en horreur, me punit... » (*RA* : 161) Cette hiérarchie amoureuse évoque celle qu'offre Platon à travers le discours de Socrate dans *Le banquet*, à savoir que l'amour doit sans cesse chercher à s'élever des choses terrestres (corps) jusqu'à « l'essence même du Beau²⁶⁵ » (âme). Pour Rachilde, l'amour doit aussi dépasser ce simple

²⁶³ Dans *L'Autre crime*, le narrateur juge le couple que forme la comtesse Sylvie Givray et l'assassin Lucian Dalvar comme étant « monstrueux, seulement monstrueux, par leur rapprochement et ils s'ignoraient, ne savaient même pas pourquoi ils s'étaient réunis dans cette communion populaire, eux qui n'avaient rien de commun entre eux et qui n'étaient pas du peuple ! » Rachilde, *AC*, p.138-139. Ici aussi, l'existence de ce couple improbable semble défier les lois naturelles et sociales.

²⁶⁴ Dans son pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Rachilde consacre un chapitre complet à l'amour ; certains propos rappellent tantôt ceux d'Aristophane, tantôt ceux de Socrate. Voir *Id.*, *PJNSPF*, p.48-49.

²⁶⁵ « Voilà donc quelle est la droite voie qu'il faut suivre dans le domaine des choses de l'amour [...] : c'est, en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas, avec, pour but, cette beauté surnaturelle, de s'élever sans arrêt, comme au moyen d'échelons : partant d'un seul beau corps de s'élever à deux, et, partant de deux à s'élever à la beauté des corps universellement ; puis, partant des beaux corps, de s'élever aux belles occupations, et partant des occupations, de s'élever aux belles sciences jusqu'à ce que, partant des sciences, on parvienne, pour finir, à cette science sublime, qui n'est science de rien d'autre que de ce beau surnaturel tout seul, et qu'ainsi, à la fin, on connaisse, isolément, l'essence même du beau. » Platon, *op.cit.*, p.132-133.

besoin physique de reproduction (sans cesse dénigré par l'écrivaine) au profit d'un amour plus cérébral, éthéré. Dans *Le grand saigneur*, c'est le marquis Yves de Pontcroix qui nous fait part de cet amour supérieur, qui n'est pas de ce monde :

[M]on amour, à moi, est d'une essence plus rare que celui des humains, parce qu'il ne finit pas. La satiété ne le menace pas. Il n'a pas le but ridicule de la procréation. Il faut laisser ce soin à nos domestiques. La procréation est un usage de basse-cour ou d'étable, et elle fournit assez d'esclaves pour que les gens libres ne s'en occupent pas. [...] Une chose compte, puisque c'est sur cela que repose la loi de la vie : la volupté. Or, la volupté n'est belle qu'à l'état pur.

(LGS : 270-271)

Autre type d'amour, donc autre langage. Il s'agit bel et bien ici, comme nous l'indique le titre du roman de Rachilde, de *Refaire l'amour*²⁶⁶, de le réinventer. Dans *La jongleuse*, lorsque la veuve Éliante tente d'expliquer sa conception de l'amour à son jeune disciple, Léon Reille, elle lui dit : « C'est vrai que nous parlons [sic] pas *encore* la même langue ? Cela viendra ! » (LJ : 75) Yves de Pontcroix souhaite aussi convertir sa fiancée à cet amour nouveau genre : « Marie, je suis heureux, mais je suis impuissant à vous plaire, parce que je ne sais pas me plier à l'amour humain. [...] Et tu attends de moi l'amour humain. » ; « Je ne suis pas plus fou que ceux qui songent à l'amour tel qu'on le parle en votre langue humaine. » Et il termine son propos en murmurant ceci : « Quand je pense que je pourrai peut-être la convertir à ma religion ! » (LGS : 194 ; 195 ; 197) Cette idée de pureté et d'éternité – tout à fait platonicienne – revient constamment dans l'œuvre romanesque de Rachilde. Chez Platon, l'immortalité passe, quand il est question du corps, par la reproduction de l'espèce,

²⁶⁶ Ce que fera d'ailleurs Yves de Pontcroix avec ses comportements amoureux à caractère vampirique et son étrange vocabulaire où ce dernier remplace amour par mort : « Cet homme [Yves de Pontcroix] n'avait donc pas de cœur qu'il remplaçait le mot amour par mort » ; « cet étrange façon de concevoir l'amour d'outre-tombe » ; « je vous [Marie] aime assez, moi, pour ne pas vous imposer mon amour qui ne ressemble pas tout à fait à *l'autre* » Rachilde, LGS, p.104, 178 et 273.

mais aussi par l'Art, quand il est question de l'âme²⁶⁷. Cela va sans dire que chez Rachilde et les décadents, l'immortalité se rattachera plutôt à l'Art, à la Beauté, à la Volupté, qui constituent une véritable doctrine amoureuse.

Perçus comme étranges et « en dehors de toute la société » (A : 151) pour qui les côtoie, les personnages rachildiens se posent donc en représentants de cet Amour autre, en tant qu'envoyé(e) ou personnification de Dieu, de l'Amour, de la Volupté. L'exemple le plus remarquable est Éliante Donalger dans *La jongleuse*. Affirmant qu'elle « est l'Amour » même (LJ : 151), Éliante est une philosophe, dont le discours s'apparente fortement à celui de Socrate dans *Le banquet*. Il s'agit du personnage jetant le plus clairement les bases de l'amour rachildien dans l'ensemble de son œuvre, que suivent plus instinctivement les autres personnages qui ne sont pas aussi conscients et loquaces qu'elle. En effet, tout comme Socrate pour qui l'amour est ce qui nous élève vers le Beau, le Bon, en passant du tangible (corps) au sublime (âme), l'Éliante de Rachilde apparaît comme une maîtresse (dans le sens d'enseigner) de l'Amour pour Léon :

C'est vous qui devez vous élever jusqu'à moi si vous me désirez.
J'ai cru un moment que *j'élèverais* un homme dans le sentiment
de mon genre de beauté, qu'il me viendrait un enfant vraiment né
de mon amour et *semblable à moi*. Que je pourrais perpétuer la
folie du plaisir...jusqu'à en faire du bonheur permis par les
foules. Allons donc !
Les dieux sont seuls, et quand ils se promènent, par hasard, sur la
terre, ce sont des cas *pathologiques* ou des *baladins*, des
histrions...qu'on méprise !

(LJ : 168)

²⁶⁷ Platon, *op.cit.*, p.125-126.

La suite du roman montre plutôt un monde qui n'est pas prêt de changer. S'agissant ainsi d'un amour pour le moins idéal, rares sont les romans de Rachilde qui arrivent à mettre les paroles en actes, puisque la nature humaine – toujours intrinsèquement bestiale – finit par prendre le dessus sur ce type d'amour hautement théorique et abstrait. Un peu à la façon naturaliste, le corps/le désir (souvent celui de l'homme !) finit par trahir les bonnes intentions d'un esprit *pur* à la recherche d'un idéal amoureux.

Je terminerai avec le besoin de liberté qui habite particulièrement les personnages féminins de Rachilde. Toutes, à peu de romans près, revendiquent cette liberté que leur sexe – dit faible – leur interdit socialement. À l'instar des célibataires hommes qui refusent le mariage, et donc le devoir de reproduction de l'espèce, ces célibataires rachildiennes aspirent à un autre destin (même si ce destin se termine généralement par leur mort – sorte de rétablissement de l'ordre réitérant ainsi la force de la norme sociale). Plusieurs romans de l'écrivaine présentent, à un certain moment, un chapitre sortant du lot, une sorte de digression en quelques paragraphes, ou bien un soliloque dénonçant la situation ingrate de la femme face au désir de l'homme, rapidement assouvi. Le célèbre chapitre VII de *Monsieur Vénus*²⁶⁸ – véritable aparté aux propos revendicateurs à l'égard des femmes – l'explicite :

²⁶⁸ Ce chapitre fut retiré lors de sa réédition en 1889 et serait, semble-t-il, attribuable à un certain Talman (dans une lettre au critique et ami Auriant, Rachilde dit que le chapitre VII « fut enlevé d'accord avec l'auteur et l'éditeur. » Elle écrit ensuite que « ce chapitre est vraiment le comble de tous les ridicules... À retenir surtout la première phrase : *l'homme assis à sa propre droite*. Cette phrase faisait rire Alfred Vallette quoiqu'il ne pût pas sentir son auteur, lequel était un assez joli garçon genre séducteur pour jeunes filles du meilleur monde. » (Lettre du 10 octobre 1938 de Rachilde à Auriant, dans *Souvenirs sur Madame Rachilde*, Paris, À L'Écart, 1989, p.29)) : « La volupté est femme. Dans l'irradiation d'une aurore vengeresse, la femme entrevera pour l'homme la possibilité d'une fabuleuse chute. Elle inventera des caresses, trouvera de nouvelles preuves aux nouveaux transports d'un nouvel amour et Raoule de Vénérande possédera Jacques Silvert... » Rachilde, *MVé*, p.94. À noter que Rachilde avait tendance à rapidement se désapproprier de la paternité/maternité de son œuvre, non seulement pour son *Monsieur Vénus* lorsqu'il fit scandale en 1884, mais aussi en 1898, lorsqu'elle publia *L'Heure sexuelle* sous le pseudonyme (et anagramme de Rachilde, qui est déjà un nom de plume !) Jean de

L'homme assis à sa propre droite sur les nuées d'un ciel imaginaire a relégué sa compagne au second rang dans l'échelle des êtres. En cela, l'instinct mâle a prévalu. Le rôle inférieur que sa conformation impose à la femme dans l'acte générateur, éveille évidemment une idée de joug et d'asservissement. L'homme possède, la femme subit. Les facultés passionnelles de celui-ci ne vont pas au-delà des limites de sa puissance physique. Quand la procréation a fait son œuvre, l'apaisement descend en lui. Rien ne survit au paroxysme sensuel.

[...]

Tout est dit pour l'homme, repu, brisé, anéanti, il s'écroule, et, pourtant avide d'étreintes, appelant d'autres caresses, évoquant de nouvelles joies, à ses côtés, la femme se prostitue aux conceptions paradisiaques. L'homme est matière, la volupté est femme, c'est l'éternelle inapaisée.

(*MVé* : 91-92)

Pour ce qui est du désir de la femme, plusieurs célibataires rachildiennes critiquent cette inégalité du plaisir entre l'homme et la femme ainsi que la fugacité des sentiments amoureux de l'homme. Les femmes rachildiennes recherchent plutôt « l'infini du plaisir » (*LJ* : 50), quitte à être seule avec un vase, telle Éliante²⁶⁹.

Mais ce n'est pas le but, le plaisir ; c'est une manière d'être. Moi, je suis toujours...*heureuse*. Je voulais vous mener ici pour vous prouver que je n'ai pas besoin de la caresse humaine pour arriver au spasme... Il me suffit d'être... [C]ar je porte en moi le secret de toutes les sciences en ne sachant *qu'aimer*.

[...]

Pour que ma chair s'émeuve [...], je n'ai pas besoin de chercher un sexe à l'objet de mon amour ! je suis humiliée parce qu'un homme intelligent pense tout de suite à...coucher avec moi... Demain vous ne m'aimeriez plus...si vous m'aimez si peu que cela. En effet, vous ne m'aimez pas, monsieur. Alors que prétendez-vous m'offrir ? Quelle confiance peut-on avoir dans cet homme qui passe ? Vous ne passerez pas chez moi...

Chilra. Néanmoins, que ce chapitre soit ou non de Rachilde importe peu au final, puisqu'on trouve dans d'autres romans de Rachilde cette même conception de l'amour, où le plaisir de la femme, rabaissé au second plan par la société, est critiqué. Pensons par exemple au *Grand seigneur*, à *La marquise de Sade* ou encore à *La jongleuse*.

²⁶⁹ Il s'agit peut-être là l'une des innovations majeures de Rachilde mettant au premier plan la jouissance féminine et la difficulté à y accéder. En liant le désir féminin avec le narcissisme décadent de l'époque, Rachilde fait montre que le désir/le spasme féminin peut exister lui aussi sans le but premier de la reproduction de l'espèce.

[...]

Un frisson ? Ce n'est pas beaucoup pour celle qui est le frisson incarné ! Une flamme ? C'est trop peu pour une qui est toute la fournaise !

(LJ : 49-50)

Encore une fois, c'est Éliante qui nous offre, de façon plus complète, une critique de la condition de la femme de l'époque et montre que la femme a assimilé depuis fort longtemps sa condition d'asservissement, et ce, peu importe les progrès de cette soi-disant modernité :

Non, tu n'es pas le seul qui ose dire : la femme honnête est celle qui cède. Vous avez tous inventé cela dès votre berceau pour la plus grande commodité de vos futures alcôves, et vous l'avez tellement répété que les plus niaises le croient, aujourd'hui, s'étant enfin débarrassées de quelques préjugés divins. Elles naissent aussi en le croyant, et on entend même les jeunes filles charmantes déclarer, les poings en l'air, qu'elles céderont, l'occasion offerte, pour s'assurer éternellement des droits qui ne s'acquièrent qu'avec une diabolique expérience²⁷⁰. [J.S.]

(LJ : 171)

Non seulement Rachilde critique-t-elle à travers Éliante, son personnage philosophe platonicien par excellence, la société, mais également son propre sexe en montrant l'endoctrinement que les femmes subissent en croyant naïvement avoir un quelconque contrôle sur leur existence. C'est bien cette dualité antinomique qui traverse de part et d'autre l'œuvre romanesques de Rachilde : d'un côté, l'envie de briser les carcans sociaux calcifiés ; de l'autre, l'aigreur, l'amertume et le cynisme que rien de changera réellement au fond, car « ainsi tourne la roue du progrès mettant en bas ce qui fut en haut, sans, d'ailleurs, améliorer

²⁷⁰ Autre occurrence par rapport à l'asservissement de la femme dans *La jongleuse* : « Je sais que ce temps-ci n'est pas fertile en grâce...j'ai peur que demain la grâce de la femme...soit reconnue *d'utilité publique* et se *spécialise* au point de devenir l'article banal, un objet de bazar à treize et que l'on trouve des catégories de femmes tendres ou amusantes des milliers d'exemplaires comme les confections des grands magasins...*de nouveauté* où c'est toujours la même chose. » Rachilde, LJ, p.167.

énormément l'existence. » (*PJNSPF* : 8) Ces monstres célibataires rachildiens, en particulier les femmes, par leurs propos et leurs gestes, se marginalisent, faute de moyens et de possibilités, et même quand ils tentent de se conformer, en se mariant par exemple, l'issue qui les attend n'améliore guère leur sort²⁷¹.

En somme, l'étude des personnages célibataires rachildiens a montré qu'ils étaient constitutifs du fantastique du monstrueux moral : ceux-ci sont, le plus souvent, le phénomène fantastique. Ils dérangent en remettant en cause l'ordre et les valeurs établis par la société via leurs actions ou agissements puisqu'ils prônent (et justifient par le fait même) une façon de vivre autre que celle préconisée par la société, souvent jugée par autrui (ou la voix narrative) comme étant anormale et immorale. Le fait que, chez Rachilde, ce personnage soit femme, renforce d'autant plus sa fantasticalité/monstruosité, car cette dernière, à l'instar de la déesse Diane que l'écrivaine sème çà et là à travers sa prose, refuse obstinément ses obligations sociales (mariage, maternité, famille), ce qui est tout à fait inédit dans la littérature fin-de-siècle décadente. Et, puisqu'il n'y a personne avec qui partager cet autre genre d'amour, où le désir/plaisir de la femme a le droit d'être, celle-ci doit s'en remettre à une pratique onaniste et narcissique, qui peut avoir un effet destructeur :

À force de se tourner vers son propre moi, au lieu de se projeter vers l'autre (sexe), le héros rachildien risque de se résorber dans un mouvement introspectif vicieux. Il devient un de « ces monstres narcissiens d'introspection » que Jankélévitch a décrit à propos de la conscience décadente en faillite. « Avoir pour toute altérité le Soi » – cette formule de Jankélévitch, proposée dans un article sur la décadence qui continue de faire autorité – s'applique

²⁷¹ Une version préliminaire de cette étude sur l'amour platonicien chez Rachilde a été publiée dans la Revue de l'Association des Professeur.e.s de Français des Universités et Collèges Canadiens (APFUCC) : Vicky Gauthier, « Le banquet de Rachilde », *Voix plurielles*, vol.14, n°2, Brock, 2017, p.92-102.

parfaitement au protagoniste de *L'Heure sexuelle* et explique peut-être l'échec de son amour²⁷².

Cette affirmation de Mayer est tout aussi valable pour les autres protagonistes rachildiens, en particulier pour les héroïnes, dont le bonheur, ou la jouissance, passe nécessairement par un retour sur soi, à défaut du partenaire masculin incapable de le lui procurer, déjà repu et rompu par son propre plaisir. Ainsi, la femme célibataire est à voir comme le monstre rachildien par excellence, aux désirs inassouvis, prise au piège dans une société qui la relègue naturellement au rang d'objet/de bien et confinée à son espace privé, seul endroit où elle peut exister, mais qu'un temps. Cet espace participe également au fantastique du monstrueux moral et nécessite donc une étude approfondie à travers les différents romans de Rachilde, où héros et héroïnes cultivent leur intérieur tel un jardin secret reflétant narcissiquement leur propre personne, ce dont il sera question dans le dernier chapitre de la thèse.

²⁷² Régina Bollhalder Mayer, « *L'Heure sexuelle* de Rachilde : une Cléopâtre décadente », *Études des lettres*, Lausanne, vol.253, 1999/2, p.177 [que je nommerai dorénavant *HSR*].

CHAPITRE III
L'ESPACE MONSTRE
ÉTUDE DU DESCRIPTIF ET DES MOTIFS

*Quel est celui d'entre nous qui, dans de longues heures de loisirs,
N'a pas pris un délicieux plaisir à se construire un appartement-modèle,
Un domicile idéal, un « révoir » ? Chacun suivant son tempérament
A mêlé la soie et l'or, le bois avec le métal, atténué la lumière du soleil
Ou augmenté l'éclat artificiel des lampes, inventé même
des formes nouvelles de meubles ou entassé les formes anciennes.*
Charles Baudelaire, préface à la Philosophie de l'ameublement d'E. A. Poe

*Quand nous sommes seuls longtemps,
Nous peuplons le vide de fantômes.*
Guy de Maupassant, Le Horla

Après avoir étudié, au cours du deuxième chapitre, la spécificité du personnage rachildien, à savoir qu'il est – le plus souvent – célibataire et perçu comme étant monstrueux aux yeux de son entourage et de la société par ses pratiques hors normes (cette société dont il tente lui-même de se dissocier s'en isolant presque complètement), il sera question ici de l'espace habité par ce dernier. En effet, le lieu où évolue le personnage rachildien et ce qu'il renferme – parfois secrètement (objets, ornements, meubles, décors) – doivent aussi être examinés puisqu'ils sont révélateurs de sa *fantasticité*, de même qu'ils peuvent, dans certains cas, participer activement au phénomène fantastique. Les lieux, nous le verrons plus en

détails au cours de ce chapitre, ne sont pas à prendre à la légère, surtout lorsqu'il s'agit de la littérature décadente de la fin du XIX^e siècle – ce qui constitue d'ailleurs l'une des innovations majeures du fantastique de cette période²⁷³. Ils ont supplanté leur état passif de simple décor ou cadre, auquel ils étaient confinés jadis, notamment au cours de la première vague fantastique en France vers 1830 ou, plus antérieurement encore, lors du règne de la littérature gothique anglo-saxonne à la fin du XVIII^e siècle. Sous la plume fantastique fin-de-siècle, ces lieux, malgré leur banalité et leur quotidienneté – comparativement aux châteaux gothiques, aux lugubres ruines d'abbaye et aux cimetières hantés d'autrefois –, peuvent tantôt être le reflet narcissique de celui ou celle qui les occupe, tantôt représenter un personnage à part entière qui domine le vivant de façon étrange et attirante, voire mortifère. Pour reprendre les mots de Jean Fabre, dans *Le miroir de la sorcière* (1992), l'espace, dans son évolution au sein du genre fantastique, « tend [à la fin du XIX^e siècle] à devenir *le monstre lui-même*²⁷⁴ ».

Ce dernier chapitre sera consacré à la relation d'interdépendance que les héros rachildiens entretiennent avec leur environnement, et ce, à travers le prisme du fantastique propre à la période fin-de-siècle. Plus précisément, je m'intéresserai d'abord au concept d'écofantastique, pensé par Nathalie Prince – mais peu explicité par l'auteure –, qui l'emploie afin de définir le genre fantastique qui sévit à l'époque où écrit Rachilde. Ensuite, j'étudierai la demeure rachildienne et les pièces qu'elle contient afin de voir s'il y a une récurrence, une préférence, chez Rachilde dans la représentation de la maison selon

²⁷³ Voir à ce sujet l'article de Nathalie Prince, *PFLC*, p.139-152.

²⁷⁴ Jean Fabre, *op.cit.*, p.221-222.

l'esthétique fantastique. En dernier lieu, je me pencherai sur l'objet qui s'y cache et qui peut sembler anodin, voire accessoire, au premier regard, mais qui, bien au contraire, participe tout autant à la construction identitaire fantastique/monstrueuse du personnage rachildien. Rappelons-le, ce type de fantastique est celui de l'intérieur – tant au niveau spatial qu'au niveau cérébral – puisque le phénomène fantastique se manifeste dorénavant à l'intérieur de l'univers intime et isolé du héros ou dans le héros lui-même. De fait, la maison et son contenu sont tout aussi porteurs de ce fantastique de l'intime, et ce, au même titre que l'est son logeur ou sa logeuse.

3.1 L'Écofantastique

*On sait bien que la ville est une mer bruyante,
On a dit bien des fois que Paris fait entendre,
Au centre de la nuit, le murmure incessant du flot et des marées.
De ces poncifs, je fais alors une image sincère, une image qui est mienne,
aussi mienne que si je l'inventais moi-même, suivant ma douce manie
De croire être toujours le sujet de ce que je pense.
Si le roulement des voitures devient plus douloureux,
Je m'ingénie à y retrouver la voix du tonnerre,
D'un tonnerre qui me parle, qui me gronde.
Gaston Bachelard, La poétique de l'espace*

*Envers et contre tout, la maison nous aide à dire :
Je serai un habitant du monde, malgré le monde.
Gaston Bachelard, La poétique de l'espace*

Si, auparavant, le monstre évoquait « un *ailleurs* en même temps qu'un *autrefois*²⁷⁵ », à la fin du XIX^e siècle, le fantastique quitte définitivement les lieux mythiques et ouvertement mystérieux pour ceux d'un quotidien plus ordinaire et familier²⁷⁶. Pour Prince, il s'agit là d'une « banalisation de l'espace fantastique²⁷⁷. » De ce fait, « le phénomène fantastique attaché au célibataire a investi la ville, mais plus précisément encore la cité interdite que représente la demeure fermée du personnage²⁷⁸ ». Ce fantastique fin-de-siècle devient, dès lors, « intime en violant l'intimité²⁷⁹ » en tant que rupture, transgression, ayant lieu non pas ailleurs, mais bel et bien ici, chez soi. Très souvent monomane, le célibataire fantastique fin-de-siècle, nous l'avons vu, est ce personnage reclus et exilé dans son logis – voire son refuge

²⁷⁵ Nathalie Prince, *LCF*, p.73.

²⁷⁶ Déjà visible dans quelques textes romantiques, mais encore plus poussé dans le fantastique fin-de-siècle puisqu'on lui accorde une importance vitale au cœur du récit.

²⁷⁷ Nathalie Prince, *LCF*, p.74.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.74.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.75.

ou son « sanctuaire²⁸⁰ » (*LJ* : 111) (soit par peur du monde, soit par refus/dégoût de celui-ci), où chaque pièce, meuble, objet, vêtement (soigneusement sélectionné par lui) constitue son univers – son cosmos – intime et réconfortant dans lequel peut surgir à tout moment l'extraordinaire, « l'horreur liée à l'ensauvagement du chez-soi²⁸¹ ». Inversement, l'enfermement délibéré du personnage célibataire dans sa demeure captive tout autant et peut aussi mener à l'éclosion du phénomène fantastique. Sans femme/mari et sans enfants, sédentaire et casanier, il ou elle est exempt-e des normes et interdits dictés par la société et peut agir librement à l'abri de tous les regards inconvenants dans son huis clos²⁸². L'espace intime devient, dès lors, le lieu idéal pour explorer et expérimenter toutes sortes de pratiques inédites et étranges (drogues, alcools, perversions, expériences scientifiques, etc.), car ce personnage « est celui qui érotise sa solitude et qui cherche des choses à aimer²⁸³ », choses qui seront évidemment scandaleuses, contre-nature et moralement horribles pour qui côtoie/voit à l'œuvre ce/cette célibataire. Par conséquent, les objets ne seront pas qu'à considérer sous la notion de simple accessoire. C'est sur cette inquiétude, cette étrangeté et ce mystère s'immisçant dans le quotidien et l'intimité de la vie réelle, et ce, à tous les niveaux, que repose dorénavant le fantastique à l'époque de Rachilde.

²⁸⁰ Nous verrons au cours de ce chapitre que la pièce intime et étrange de la maison rachildienne peut varier d'un roman à l'autre, mais est constamment présente. Il en sera précisément question lors de la partie 3.2 de cette thèse.

²⁸¹ Nathalie Prince, *LCF*, p.63.

²⁸² Ce qui va de pair avec la typologie du monstre moral pensée par Foucault : celui exerçant un *surpouvoir* et qui se trouve au-dessus des lois ou celui qui effectue un retour à sa nature sauvage en étant en dessous des lois. Peu importe le type de monstre moral, ce dernier se situe dans les marges de la société, en dehors de celle-ci. Voir Michel Foucault, *LA*, p.92.

²⁸³ Nathalie Prince, *LCF*, p.15.

Ce phénomène, soit « [l]a systématisation de cette entrée brutale du phénomène fantastique dans la maison [, liée] à une intériorisation du fantastique jusque-là inédite²⁸⁴ », peut être dénommé, selon Prince, en un néologisme de son cru : l'*écofantastique*, formé à l'aide du préfixe grec *oikos* désignant la maison et du radical « fantastique » de *phantastikos*²⁸⁵. Étonnamment, Prince ne va pas de l'avant dans la suite de son ouvrage avec ce concept fort inspirant et évocateur et ne lui donne pas de réelle définition, si ce n'est que l'*écofantastique* concerne spécifiquement la littérature fantastique fin-de-siècle, où la demeure du célibataire solitaire est au cœur même du phénomène fantastique en dépassant ce statut de simple décor qu'elle avait auparavant. Il faut lire son article de 2004, « Poétique fantastique des lieux célibataires à la fin du XIX^e siècle : le hérisson et l'araignée », pour que l'auteure précise quelque peu sa pensée :

L'écofantastique, c'est-à-dire le fantastique du chez-soi, du foyer intime, n'est pas le fait de l'immixtion d'un motif classique du fantastique – fantôme, mort-vivant, vampire ou loup-garou – dans la quotidienneté. Ce qui produit la peur, ce qui fabrique et déclenche l'angoisse, c'est l'immixtion elle-même. Le motif de l'effroi revient brutaliser l'espace policé et familial, organisé et affectif, que constitue l'antre du solitaire. Contre toute attente, l'espace domestique est devenu un espace sauvage, l'intime est devenu étranger. Ce qui est géographiquement le plus proche devient le plus angoissant²⁸⁶.

Ainsi, tout devient sujet à l'irruption du mystère, les objets également. Le miroir est une figure centrale dans l'imaginaire fantastique fin-de-siècle, puisque le héros célibataire est celui qui se regarde, qui pose un regard sur lui-même ; le miroir devient un moyen de faire surgir la terreur fantastique, l'étrange au sein de sa propre demeure ; de même qu'à

²⁸⁴ Nathalie Prince, *LCF*, p.75.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.75. Ce terme permettrait d'intégrer les deux composantes du fantastique fin-de-siècle que Prince soutient, soit un fantastique *intérieur* (psychique) et un fantastique *à l'intérieur* (topographique).

²⁸⁶ *Id.*, *PFLC*, p.147.

certains instants, il est le témoin important de la transformation du héros ou du phénomène fantastique. Au même titre que son intérieur, l'âme du célibataire dans la littérature fantastique fin-de-siècle est aussi le lieu de prédilection de l'étrange. Dès lors, on passe de la topologie à la psychologie, plus précisément à un fantastique de l'identité célibataire²⁸⁷.

Pour ma part, j'ajouterai quelques considérations à la définition de l'écofantastique, grâce à Gaston Bachelard et à sa *Poétique de l'espace* (1957). Pour Bachelard, « la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acceptation du terme. [...] [L]e non-moi qui protège le moi²⁸⁸. » Au fond, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison²⁸⁹. » Métaphore même de l'intimité, la notion de maison de Bachelard semble aller de soi avec la quintessence du fantastique de la fin du XIX^e siècle, en insistant sur le lien organique qui existe entre l'habitant/e et sa maison. Tout converge vers cette intimité du chez-soi dans la littérature fantastique, intimité qui se voit souvent compromise, voire prise d'assaut, par le phénomène fantastique ou bien permet audit phénomène d'éclore et d'étendre son empire. De ce fait, l'écofantastique qualifiera ici la demeure rachildienne, « véritable muséum » (*MdS* : 50), reconnue par le héros comme étant chez-soi (ou au sein duquel il possède un sentiment d'appartenance), allant du plus vaste au plus précis, c'est-à-dire de l'habitat lui-même à ce qu'il renferme (des pièces aux meubles et à la collection d'objets et bibelots de

²⁸⁷ Nathalie Prince, *LCF*, p.111.

²⁸⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presse Universitaire de France, [1957] 2012, p.24 (coll. « Quadrige ») [que je nommerai dorénavant *PE*]. Néanmoins, je resterai délibérément du côté pragmatique et tangible de la maison et délaisserai la question de rêverie et de passé en ce qui a trait à la vision globale de la maison bachelardienne.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.24.

toutes sortes, incluant également les tenues vestimentaires²⁹⁰), ainsi qu'aux habitus du personnage dont l'intimité isolée, loin des regards, est le lieu de toutes les dépravations et monomanies possibles générant le phénomène fantastique typique de la période fin-de-siècle. En effet, pour Prince, la maison du célibataire fin-de-siècle se trouve particulièrement investie sous la plume fantastique :

Sa demeure est alors cultivée comme un monde à part, une manière de sanctuaire à l'abri de la décadence urbaine. La relation qu'il entretient avec sa maison, dont il est souvent propriétaire, se différencie ainsi de l'esprit bourgeois. La maison ici n'abrite pas une famille, et ne cherche pas à montrer aux autres une opulence. Elle n'a pas d'autres fins que d'organiser le retranchement célibataire, qui éveille des curiosités malsaines, et crée un halo de mystère autour du personnage. Éloigné, en hauteur ou au sein même de la ville en laquelle il parvient à se marginaliser, le célibataire n'est ni *orbi* ni *urbi*, et réalise là une *utopie* de la décadence²⁹¹.

Plus encore, pour Peylet, dans *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »* (1986), cette demeure d'esthète solitaire fin-de-siècle constitue le « refuge idéal contre la vie et contre la mort, cré[é] pour [lui seul], [...] un petit univers artificiel à l'abri duquel i[l] esp[ère] supprimer [ses] inquiétudes ontologiques. [...]

²⁹⁰ Les tenues vestimentaires dans la prose romanesque de Rachilde ne seront pas spécifiquement abordées dans le cadre de la thèse non seulement par manque de temps et d'espace, mais aussi parce que le sujet a déjà été traité, notamment par Emily Apter dans son article, « Weaponizing the *Femme Fatale*: Rachilde's Lethal Amazon, *La Marquise de Sade* », dans *Fashion Theory*, Vol.8, Issue 3, 2004, p.251-266, et par Heidi Brevik-Zender dans son ouvrage, *Fashioning spaces: Mode and Modernity in Late-Nineteenth-Century Paris*, Toronto, University of Toronto Press, 2015. Néanmoins, l'habit est aussi à considérer comme partie prenante à la construction identitaire du personnage rachildien en tant que révélateur du fantastique du monstrueux moral.

²⁹¹ Nathalie Prince, *LCF*, p.67. Prince poursuit plus loin son propos en parlant de l'ameublement dans la littérature fantastique fin-de-siècle en affirmant que la « première obsession [du célibataire, en prenant pour exemple les frères de Fertzen des *Hors nature* de Rachilde et Des Esseintes d'*A rebours* de Huysmans,] revient à décorer ou à orner une habitation dont la bizarrerie ou la specularité [lui] assure une identité, une originalité, sinon une unité. Parce qu'[il est] en exil dans un monde où [il] ne se reconn[aît] pas, [il] cultiv[e son] chez-soi comme un asile, et [sa] propriété, en conséquence, [lui] apparaît comme une absolue priorité. [...] La description de l'intérieur de la maison apparaît donc très souvent comme un passage obligé de la diégèse fantastique, ne correspond aucunement à une stase dans le dynamisme de la narration, et participe pleinement à la mise en place d'un espace duquel sourd l'étrange. » *Ibid.*, p.97.

À l’abri du monde extérieur, i[l] entrepren[d] un retour sur soi artificiel²⁹². » Et lorsque celui-ci a trouvé sa demeure idéale, toujours selon Peylet, sa

première tentative [...] est d’abolir, consciemment ou non le temps. [...] La plus importante [des solutions] est l’évasion dans le passé. Vivre dans un passé qui n’est pas le [sien] – i[l] détest[e] les souvenirs qui rappellent que l’on vieillit – est un moyen de se couper de l’avenir et du présent qui devient avenir. Toute la culture et les arts qui peuplent [son] refuge l[e] plongent en permanence dans ce passé.

[...]

[Il va chercher] une atmosphère artistique ou aristocratique, constituée de petits riens, de bibelots. Plus que le Moyen Âge et la Renaissance, i[l] aime[a] le XVIII^e siècle, celui de Watteau²⁹³.

Ce culte du moi passe ainsi – et nécessairement – par la maison, le refuge²⁹⁴, où le célibataire isolé accepte parfois la venue « [d’]un ami, un disciple, un double de [lui]-même, un frère comme dans *Les hors-nature* de Rachilde²⁹⁵ ». Néanmoins, ces visiteurs seront traités tyranniquement par le célibataire solitaire qui tentera plutôt de « les adapter de façon forcenée à son moi, à ses goûts, à son âme malade²⁹⁶ » narcissique, à les rendre, en somme, artificiels. « Cette tentative de recréer l’autre » échouera le plus souvent, comme « la quête pour recréer le moi », parce qu’elle « n’est jamais totalement satisfaisante²⁹⁷ ».

Il en va de même dans les romans de Rachilde, et ce, dès ses toutes premières œuvres – nous n’avons qu’à penser à son premier roman à succès (et à scandale) : *Monsieur Vénus*, roman matérialiste. Raoule de Vénérande, l’héroïne du roman, finit par faire assassiner son

²⁹² Gérard Peylet, *LÉM*, p.134.

²⁹³ *Ibid.*, p.139.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.135.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.136.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.150.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.158.

amant Jacques lorsqu'elle apprend sa trahison ; ce dernier lui était jusqu'alors complètement soumis et dévoué (à un point tel que Raoule l'a féminisé selon ses goûts) avant qu'il la trompe avec de Raittolbe, montrant bien que cette recreation de soi à travers l'autre n'est pas possible ni viable. Le fantastique rachildien prend place dans un espace à huis clos, loin des regards, impliquant un personnage célibataire (homme ou femme²⁹⁸) « hors du temps, des conventions et de l'existence normale » (*MdL* : 18), où la demeure a pour rôle d'abriter (parfois de façon pernicieuse, comme dans *La Tour d'amour*), de protéger, cet individu de la société, mais aussi – et peut-être surtout – de le tenir à l'écart de la modernité afin de garantir en quelque sorte sa survie.

En outre, sous la plume rachildienne, le phénomène fantastique est très souvent le personnage célibataire lui-même retiré dans sa demeure minutieusement raffinée, dont l'existence hors normes se voit envahie par la visite d'un autre personnage (souvent un disciple potentiel) s'introduisant dans son intimité et qui sera initié à la décadence et/ou à la subversion dudit célibataire. Autrement dit, il s'agira d'une immixtion, d'une intrusion, dans l'univers (microcosme) à huis clos de ce/cette célibataire où l'expérience fantastique sera vécue par un personnage (évoquant la norme sociale, souvent un homme d'origine bourgeoise irrésistiblement hypnotisé par cette célibataire recluse et étrange). Ce dernier aura tôt fait d'être contaminé à son simple contact ou bien saura lui résister et, par la même occasion, y mettre un terme, provoquant ou non la chute de ce monstre célibataire (restaurant

²⁹⁸ La présence inédite de personnages féminins célibataires dans les romans de Rachilde constitue d'ailleurs une des originalités de l'écrivaine que j'ai examinée lors du deuxième chapitre de cette thèse ainsi que dans mon article « La métamorphose du célibataire chez Rachilde », *Voix plurielles*, vol.9, n°2, Brock, 2012, p.105-115.

par le fait même l'ordre naturel (et social), comme dans *Madame de Lydone*, *Le grand saigneur*, *La jongleuse*, *Les hors nature*, *Nono*, *L'Homme aux bras de feu*, etc.). Dans d'autres cas, le lecteur sera le seul témoin de la fantastiçité de ce célibataire tout aussi misanthrope et étrange (*Refaire l'amour*, *L'Heure sexuelle*). Cette immixtion se fait parfois en aval et parfois en amont chez Rachilde, c'est-à-dire que le phénomène fantastique peut s'infiltrer à l'intérieur de la demeure célibataire (par exemple dans *L'Animale*²⁹⁹, *La Tour d'amour*, *Le mordu*, *La fille inconnue*, etc.) ou bien y être déjà et se voir révéler au grand jour (*La marquise de Sade*, *Monsieur Vénus*, *Madame Adonis*, *La princesse de ténèbres*, etc.).

Enfin, il est à noter que malgré l'arrivée du vingtième siècle et de ses nouvelles tendances littéraires, Rachilde – au même titre que ses personnages romanesques – conserve insolemment son esprit fin-de-siècle décadent³⁰⁰, en particulier dans ses romans par-delà la Première Guerre mondiale, où cet « ensauvagement du chez-soi³⁰¹ » est beaucoup plus accentué. Qu'il soit question, entre autres, des romans *Madame de Lydone*, *assassin*, *Refaire l'amour*, *Le grand saigneur* ou *La maison vierge*, tous ont en commun la mise en scène d'un personnage célibataire appartenant davantage au siècle passé qu'à son époque réelle, dont le temps du récit se situe entre 1900-1920 (parfois bien après la Première Guerre mondiale), en raison de son habitat, de ses habits ou habitus souvent qualifiés d'étranges, voire de monstrueux par les autres personnages et/ou la voix narrative du récit. Une chose semble

²⁹⁹ *L'Animale* pourrait être dans les deux : Laure est à la fois l'élément fantastique et victime d'une créature fantastique.

³⁰⁰ Plusieurs critiques, dont Claude Dauphiné, n'hésitent pas à le noter comme étant l'une des grandes faiblesses de l'écrivaine, ce qui l'a condamnée (et la condamne, à mon sens, encore aujourd'hui) au manque d'intérêt porté à ses autres œuvres ne faisant pas partie de ses « classiques » et à cette redondance critique dans laquelle Rachilde est tombée. Voir à ce propos Claude Dauphiné, *R*, p.9.

³⁰¹ Nathalie Prince, *LCF*, p.63.

unir ces héros rachildiens : l'emploi de la nature comme soupape protectrice par rapport à cette « vilaine époque » moderne (*MdL* : 16). Cet habitat rachildien constitue un *ensauvagement du chez-soi* permettant non seulement aux héros d'être et d'agir hors de toute convention ou norme sociale, mais aussi à l'écrivaine de perpétuer l'esthétique déchue et désuète de la décadence au sein de sa fiction d'après-guerre. Il s'agit par le fait même d'un « fantastique domestique sans pour autant être domestiqué³⁰² », d'un *écofantastique* en somme, typique de la période fin-de-siècle et perpétué chez elle après la Première Guerre mondiale.

Intéressons-nous maintenant à la représentation du fantastique monstrueux moral dans la demeure célibataire des romans de Rachilde où le personnage se trouve en totale osmose avec son environnement/milieu. Je terminerai ce chapitre par l'étude de l'objet fantastique/monstrueux qui, sous la plume fantastique de Rachilde, s'unit de façon spectaculaire au personnage. Quoiqu'à première vue il peut sembler petit et insignifiant par rapport à la diégèse, il incarne plutôt le prolongement narcissique du personnage rachildien, voire son rejeton ou bien son reflet, mais surtout, un important révélateur de sa fantastiçité et/ou de son étrangeté.

³⁰² Nathalie Prince, *LCF*, p.74-75.

3.2 La demeure rachildienne

*Il n'y a d'urgent que le décor.
On peut toujours se passer du nécessaire et du convenu.
Pierre Loti, Suprêmes visions d'Orient*

*Je devais l'enfermer dans une maison hermétique,
Une tour d'or vierge ou d'ivoire que j'aurais murée sur nous deux,
Où personne, entends-tu, n'aurait pu l'atteindre, pas même le soleil !
Rachilde, Les hors nature, mœurs contemporaines*

Le chez-soi célibataire fin-de-siècle est bien particulier : il « ne peut être poreux, perméable, aéré d'aucune manière ou transparent. Nulle maison de verre, mais des terriers, [...] des mondes opaques, où nul ne peut voir à l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur³⁰³. » Préférant la fuite et la réclusion au contact humain, le personnage célibataire s'isole dans son logis, décidé à vivre à part au point où il ne s'aventurera jamais – ou presque – à l'extérieur. De fait, comme le souligne Prince, ce dernier « concentre toute son attention sur l'obturation de son logis : il ferme sa porte à double tour, traque la moindre fissure, va parfois jusqu'à condamner les fenêtres de son logis³⁰⁴ ». La maison célibataire a aussi une double fonction : celle de protéger, de défendre, son habitant contre le monde extérieur, mais aussi celle de le définir sur le plan identitaire. En effet, selon Prince, « lorsque le célibataire dit *ma maison*, comme il est fréquent de le lire au début des textes de l'époque, c'est pour dire qu'il y va de sa peau, de sa substance. Être soi ou être chez soi, c'est la même chose. L'instinct de propriété dans ces textes est hypertrophié³⁰⁵. » De même, Jouve, dans son ouvrage *Obsessions &*

³⁰³ Nathalie Prince, *PFLC*, p.142.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.142.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.142.

perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle, souligne que la maison fin-de-siècle est le lieu d'un « jeu des apparences [, où seul] l'aménagement intérieur semble s'imposer³⁰⁶. » C'est pourquoi rares sont les romans de cette période offrant une description substantielle de l'extérieur de cette demeure d'esthète³⁰⁷. L'éclectique, le composite et l'hybride y règnent rappelant la conscience même du/de la propriétaire, chez qui architecture et écriture se chevauchent, s'entremêlent. En somme, entrer dans cette demeure c'est « accepter de se soumettre à un exercice visuel très particulier [afin] de saisir la vérité du lieu, à la fois dans l'illusion d'un jeu perpétuel sur les apparences, dans la surprise presque systématique d'un espace toujours dévoyé et dans l'esthétique contradictoire d'une unité fragmentaire³⁰⁸. » Ainsi, l'écriture fantastique fin-de-siècle de la décadence est l'écriture d'une intériorité à la fois cérébrale et spatiale.

Dans les romans de Rachilde, il y a souvent une pièce clef, à part du reste de la demeure du personnage (parfois plus d'une ou encore la maison en entier, selon le cas), qui sort de l'ordinaire par son décor étrange, factice et étouffant (tant sur le plan de l'atmosphère – l'air pur et frais semble manqué à cet endroit précis – que sur celui de la collection, de l'encombrement, d'objets hétéroclites versant dans le mauvais goût typiquement fin-de-siècle). Cette pièce est constitutive de l'identité monstrueuse, fantastique, du personnage, et ce, dans une relation complètement organique et osmotique avec sa propre personne, de sorte

³⁰⁶ Séverine Jouve, *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Bayeux, Hermann, Éditeur des sciences et de arts, 1996, p.90 (coll. « Collection savoir : Lettres).

³⁰⁷ Il sera ainsi question d'un rare exemple de description d'extérieur de maison célibataire fin-de-siècle au point 3.2.1 de cette thèse.

³⁰⁸ Séverine Jouve, *op.cit.*, p.89.

que la pièce en elle-même dérange, inquiète, tout autant que son/sa résident/e. Chez Rachilde, qui « associe toujours un décor à un personnage³⁰⁹ », il s'agit le plus souvent de la chambre à coucher – cela va de soi, puisque son personnage monstrueux de prédilection pratique/prône en ce lieu un *autre* genre d'amour. Mais, dans certains romans, il peut s'agir d'une toute autre pièce (au lieu, ou en plus, de la chambre à coucher), entre autres, d'une salle de bains extérieure (*Nono*), d'une serre (*Refaire l'amour*), d'une salle à manger (*La jongleuse*), d'un cabinet de toilettes (*Les hors nature*), d'un boudoir (*Madame de Lydone, assassin*), d'un salon (*La princesse des ténèbres*), d'une bibliothèque (*L'Heure sexuelle*), etc. J'effectuerai un bref survol sur la façon dont sont (re)présentées quelques-unes de ces pièces et tenterai de montrer comment celles-ci agissent en tant que reflet, prolongement, de leur logeur/logeuse, révélant ainsi l'esthétique fantastique rachildienne³¹⁰.

D'emblée, à la lecture des romans de Rachilde, on trouve sans cesse une sorte d'obsession pour la rondeur : tantôt il s'agit de pièces rondes, tantôt de lits ronds³¹¹. Autels érotiques et fascinants vers lesquels tout converge³¹², ces lits en bois sont lourdement sculptés avec, comme ornement, des statues antiques, telles que des Amours, des éphèbes, des Éros/Cupidon, des Vénus/Aphrodite, des Antinoüs, etc. Les couleurs rouge, violet et bleu

³⁰⁹ Sylvie Thorel-Cailleteau, *op.cit.*, p.452.

³¹⁰ Il s'agit en quelque sorte de l'adaptation de la théorie du milieu développée par Balzac (illustrée par le célèbre exemple de la ressemblance entre la pension Vauquer et sa propriétaire dans *Le père Goriot* (1835)) confrontée à l'épreuve du fantastique du monstrueux moral.

³¹¹ Par exemple, Paul-Éric vit dans une « petite chambre ronde », une « chambre trop Pompadour ». Rachilde, *HN*, p.740 et 806. Celle de Raoule, petit « sanctuaire païen », est « arrondie aux angles, avec un plafond en forme de coupole ». *Id.*, *MVé*, p.177. Le lit d'Éliante « ressembl[e] à un grand œuf coupé ». *Id.*, *LJ*, p.105. Louis « fait voûter les plafonds [de sa chambre] avec des plis, en forme de tente, de la faille jaune. » *Id.*, *HS*, p.262. Chez Marcelle Désambres, son « coin préféré [est] une sorte de pièce tendue en rond d'étoffe noire à ramages chinois, pailletés de laque. » *Id.*, *MA*, p.188-189. Le lit de Féa dans *La virginité de Diane* est « en bois de rose, petit et rond comme un berceau. » *Id.*, *VdD*, p.1.

³¹² Séverine Jouve, *op.cit.*, p.128.

(souvent bleu pâle) y dominent également et, comme l'artifice est à l'honneur sous l'esthétique décadente fin-de-siècle, le décor imite parfaitement la nature – la surpasse même –, en tant que trompe-l'œil, tout comme l'est son/sa logeur/logeuse³¹³. Lorsqu'il s'agit d'une maison habitée par un personnage féminin, sa chambre à coucher, « constitue un immense piège, [comme le sexe de la femme], entraînant la déroute du masculin, la dérive de l'amour. [...] Prédatrice, son culte est l'hécatombe³¹⁴. » Et c'est précisément ce qui se produit chez les protagonistes rachildiennes ; si ces dernières reçoivent dans leur chambre, l'issue est nécessairement létale pour l'un et/ou l'autre des participants.

Monsieur Vénus, roman matérialiste constitue un exemple de choix en ce qui a trait à la relation écofantastique entre le décor et la personne y vivant. Après la rencontre initiale entre Raoule et Jacques, c'est-à-dire après le tout premier chapitre du roman (l'incipit), moment où le lecteur découvre – en même temps que Raoule – la beauté à la fois délicate et hors de ce monde de Jacques, le second chapitre débute par la description de la chambre de Mlle Raoule de Vénérande, description ornementale annonçant d'ores et déjà les traits caractéristiques singuliers de sa résidente, à savoir cette ambivalence entre masculin et féminin qui sera constitutive de ce personnage :

³¹³ En particulier, les personnages féminins qui, sous la plume rachildienne, mais aussi décadente, qui sont fréquemment comparées à des poupées, des statues à l'âge indéterminé (des femmes fantomatiques et artificielles, à la fois jeunes et vieilles) ; nous n'avons qu'à penser, par exemple, aux cas de Raoule (*Monsieur Vénus*), d'Éliante (*La jongleuse*), de Marie-Louise (*Madame de Lydone, assassin*), de Marcelle Désambres (*Madame Adonis*), de Féa (*La virginité de Diane*), de Sylvie (*L'Autre crime*), de Madeleine (*La princesse des ténèbres*), de Magui (*Les Rageac*) ou de Léonie (*L'Heure sexuelle*). Le jeune éphèbe androgyne Paul-Éric des *Hors nature* est aussi partie prenante de ce groupe.

³¹⁴ Séverine Jouve, *op.cit.*, p.128. Pour sa part, Diana Holmes, dans son article « Monstruous Women: Rachilde's Erotic Fiction » qui s'intéresse spécifiquement à trois romans de Rachilde (*Monsieur Vénus*, *La marquise de Sade* et *La jongleuse*), souligne aussi que les chambres à coucher respectives de ces héroïnes sont représentatives de leur inclinaison sexuelle personnelle, et ce, au même titre que leurs biens et tenues (Voir Diana Holmes, *op.cit.*, p.32.).

La chambre de Raoule était capitonée de damas rouge et lambrissée, aux pourtours, de bois des îles sertis de cordelières de soie. Une panoplie d'armes de tous genres et de tous pays, mises à la portée d'un poignet féminin par leurs exquises dimensions, occupait le panneau central. Le plafond gondolé aux corniches était peint de vieux motifs rococos sur fond azur-vert.

[...]

Une couche athénienne était placée en travers du grand tapis de Vison qui s'étendait sous le lustre et le bateau de ce lit, en ébène sculpté, supportait des coussins dont l'intérieur et les plumes avaient été imprégnés d'un parfum oriental embaumant toute la pièce.

[...]

Il y avait, faisant face à la table de travail toute encombrée de papiers et de lettres ouvertes, une académie masculine n'ayant aucune espèce d'ombre le long des hanches. Un chevalet, dans un coin, et un piano près de la table complétaient cet ameublement profane. [J.S.]

(*MVé* : 22-23)

Rachilde met de l'avant dans cette toute première description de la chambre de Raoule sa violence, son sadisme (Raoule éprouvera un plaisir érotique grandissant à blesser volontairement Jacques), et surtout sa virilité que préfigure la présence des armes et de l'académie masculine³¹⁵. Quant à la chambre d'enfance de Mary Barbe dans *La marquise de Sade*, elle est tout aussi révélatrice du sadisme futur du personnage rendu à l'âge adulte. Dans cette chambre, se trouve « un immense lit à baldaquin de velours violet », « aux couleurs d'un évêque », au-dessus duquel il est inscrit « la devise [...], toute rouge, [...] : *Aimer, c'est souffrir !* » (*MdS* : 54-55 ; 84) Le paragraphe suivant renchérit d'autant plus l'annonce de son comportement violent, en faisant référence, de façon proleptique, à Paul, futur amant et victime de Mary : « Oh ! comme dut, au fond d'un rêve, tressaillir le petit garçon dormant en quelque coin du monde, bien loin d'elle ! Ce petit garçon qui devenu homme, quand elle deviendrait femme, lui serait fatalement destiné ! » (*MdS* : 84) Tout à l'opposé, l'incipit de

³¹⁵ Il s'agit d'un exercice de dessin ou de peinture d'après un modèle nu.

La virginité de Diane est un amalgame de descriptions tantôt de la chambre de Féa, tantôt de la jeune fille, où le côté virginal de l'une et l'autre est mis de l'avant. Par ailleurs, la salle à manger de Marcelle de *Madame Adonis* présente, elle aussi, un côté viril renforçant l'ambivalence sexuelle de ce personnage, puisqu'elle contraste fortement avec sa chambre, davantage féminine, « tapissée de rose-chine, un satin [recouvert] de tulle noir comme d'un deuil de coquette » (*MA* : 193). Dans cette salle à manger se trouvent des « trophées de chasse : tête de cerf, carabine, pistolet, dague, carnier, couteau, poire à poudre, des panoplies de salle d'armes ornées de tous les genres d'épées connues », « des tableaux [de] natures mortes d'une tonalité gourmande », donnant « une fière idée de ses divers appétits » (*MA* : 192-193). Cette myriade de pièces et de décors – tantôt masculins, tantôt féminins – « de cette bizarre maison » font directement écho au personnage de Marcel(le) Désambres, tantôt homme, tantôt femme (*MA* : 193) ; ce n'est donc pas surprenant, ni innocent d'ailleurs, que les descriptions de la demeure de Désambres soient entremêlées à celles de cette logeuse étrange, dont la clé de l'énigme ne sera révélée au lecteur qu'à la mort du personnage, confirmant du même coup l'ambiguïté annoncée par le titre du roman de Rachilde. Enfin, dans *La jongleuse*, la nièce d'Éliante dira, afin de décrire sa tante à Léon, qu'« elle est fermée comme sa chambre » (*LJ* : 154), comparaison/association pour le moins surprenante venant renforcer le caractère énigmatique et insaisissable du personnage et mettre en avant-plan ce lien osmotique existant entre elles.

Les parfums embaumant, saturant la/les pièces, voire la maison entière, sont aussi très courants dans la prose rachildienne³¹⁶. À la suite du mariage entre Raoule et Jacques, le parfum oriental, qui se limitait jusqu'alors à Raoule et à sa chambre, envahit soudainement le reste de la demeure, telle une contagiosité décadente occupant désormais la totalité de l'espace habitable : « L'air semblait devenu irrespirable dans l'hôtel de Vénérande. » (*MVé* : 176) De même, le lecteur assiste dans ce roman à la rénovation/métamorphose de la chambre de Raoule, élément plutôt inédit chez Rachilde (peut-être aussi dans la littérature fin-de-siècle) et très significatif en ce qui a trait au personnage de Raoule elle-même. Celle-ci transforme complètement sa chambre, érigée désormais en « sanctuaire païen » (*MVé* : 177) afin de recréer la naissance de Vénus (rappelant le célèbre tableau du même nom peint par Sandro Botticelli en 1485, comme le souligne Hawthorne dans sa réédition annotée du roman³¹⁷). Fraîchement rénovée pour les nouveaux mariés, cette chambre, autrefois rouge, est maintenant « tendue de velours bleu lambrissée de satin rehaussé d'or et de cannelures en marbre » et devient un décor féminisé et « féérique » (*MVé* : 177), mais bel et bien factice, faisant écho à leur propre relation, qui repose, elle aussi, sur un jeu des apparences et de faux-semblants, où Raoule agit en tant qu'architecte, metteuse en scène ou marionnettiste :

Un tapis dessiné d'après les indications de Raoule recouvrait le parquet de toutes les beautés de la flore orientale. Ce tapis [...] avait des couleurs tellement vives et des reliefs si accusés, qu'on aurait pu croire marcher dans quelque parterre enchanté.

Au centre, sous la veilleuse retenue par quatre chaînes d'argent, la couche nuptiale avait les contours du vaisseau primitif qui portait Vénus à Cythère. Une profusion d'amours nus accroupis au chevet soulevaient [sic] de toute la force de leurs poings la conque capitonnée de satin bleu. Sur une colonne en marbre de

³¹⁶ Par exemple, « Paul-Éric vivait depuis un mois comme une femme de harem. En entrant chez lui, on était saisi à la gorge par l'odeur de l'éther et de l'ambre mélangés, une mixture de sa composition [...]. » Rachilde, *HN*, p.806. On retrouve cette récurrence d'odeurs corporelles capiteuses, violentes et dominantes chez Mary (*La marquise de Sade*), Renée (*Nono*) et Éliante (*La jongleuse*), au point où leurs interlocuteurs en deviennent enivrés, grisés, voire contaminés.

³¹⁷ Voir la note de bas de page de Hawthorne dans Rachilde, *MVé*, p.177-178.

Carrare la statue d'Éros, debout, l'arc au dos, soutenant de ses bras arrondis d'amples rideaux de brocart d'Orient retombant en plis voluptueux tout autour de la conque [...]. Le buste de l'Antinoüs aux prunelles d'émail faisait face au trépied. Les fenêtres avaient été reconstruites en ogive et grillées comme les fenêtres de harems, derrière des vitraux de nuances adoucies. L'unique ameublement de la chambre était le lit.
 [...]
 Au reste une vivifiante chaleur régnait dans la chambre bien close. [J.S.]

(*MVé* : 177-178)

Cette description exhaustive – et excessive – de la luxueuse chambre du couple semble impossible à concevoir, à force de surplus de détails ornementaux, et s'oppose d'emblée à la première version de la chambre de Raoule, qui était davantage d'allure virile et guerrière. Véritable « autel [pour] son Dieu » (*MVé* : 179), cette nouvelle chambre met en avant-plan le culte déraisonné et violemment possessif que voue Raoule à la beauté féminine de Jacques, tout en insistant sur l'hermétisme de cette *chambre-autel-prison*. Ce n'est donc pas surprenant qu'à la fin de ce roman, cette pièce, « dont les volets sont toujours clos », devient définitivement « murée » afin que « sur la couche en forme de conque, gardée par un Éros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent », réplique inanimée de Jacques (*MVé* : 209). Rachilde termine son roman avec Raoule, tantôt « homme en habit noir », tantôt « femme vêtue de deuil » (*MVé* : 210), sortant d'un cabinet de toilette (dont la porte dissimulée est adjacente à cette chambre), pour visiter cette *chambre-autel-prison* murée³¹⁸, où sa relique siège désormais au centre de « son temple du paganisme moderne³¹⁹ » en dieu/déesse : cet homme et cette femme « viennent

³¹⁸ Louis de *L'Heure sexuelle* s'isole également dans son appartement avec sa maîtresse aux allures androgynes, Léonie, en murant toutes les portes et fenêtres, appartement qu'il compare à une « étroite prison », et dit avoir « des raisons pour ne pas ouvrir [ses] fenêtres », malgré la « chaleur [...] suffoquante [sic] » de juillet. Rachilde, *HS*, p.262-263 et 265.

³¹⁹ Il va de soi que la chambre d'Éliante dans *La jongleuse* se présente aussi en tant que lieu de culte : « Cette chambre, vaste et sombre, avait un air de temple » ou encore une « petite chapelle trop moderne », ce qui

s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. » (*MVé* : 184 ; 210) Ainsi, l'évolution identitaire de Raoule, d'une femme quelque peu virile à un être androgyne franchement violent et vouant un culte sans borne pour la divine beauté de son amant/e, se reflète dans sa chambre à coucher, de sa première mouture à sa transformation, tel un miroir ou un prolongement de sa personne. La survie de cette pièce et de ce culte *hors nature* (mais aussi de son adepte) réside dans cet hermétisme propre à l'esthétique décadente³²⁰. Tout contact avec l'extérieur, que constitue la société, mettra éminemment en péril cet autre monde (dont la première victime ici fut Jacques). Explorons brièvement quelques autres traits caractéristiques de ces pièces écofantastiques chez Rachilde.

Cela va de soi, les pièces rachildiennes versent dans l'éclectisme et le trop-plein, imitant de façon artificielle la nature, préférant sa version plus fausse que réelle³²¹,

coïncide parfaitement avec ce personnage prêtresse d'un autre type d'amour – comme il a été question lors du deuxième chapitre. Rachilde, *LJ*, p.104 et 48. La surabondance de peaux et de têtes de bêtes mortes – « [l]ions et panthères, ours bruns et ours noirs » – rappelle les sacrifices et offrandes faits aux dieux et déesses païens/antiques au lieu de prières. On y trouve aussi des « armes [...] au-dessus ou au-dessous de ces têtes mortes, des armes sauvages, curieuses » ainsi qu'un « tapis de Smyrne rouge, d'un rouge groseille, vineux, aux dessins violâtres, presque noirs, [...] une mare de sang ou de vendage qu'on foulait avec une certaine appréhension des rejaillissements possibles. » *Ibid.*, p.104-105. (Ce tapis rouge telle une mare de sang évoque non seulement le sacrifice païen, mais aussi préfigure le suicide d'Éliante qui s'ôtera la vie dans sa chambre devant le lit où Léon et Missie se seront unis charnellement.) La réaction de Léon lorsqu'il pénètre pour la toute première fois dans la chambre d'Éliante est d'ailleurs hautement révélatrice en ce qui a trait au symbolisme cette pièce : « Toutes ces belles choses me sont hostiles [...] dans [cette] caverne où j'étouffe. » [J.S.] *Ibid.*, p.106. Enfin, le fait qu'Éliante promette à Léon de lui « donner une vierge en récompense » complète l'espèce de rituel païen entourant ce personnage de prêtresse, d'autant plus que le sacrifice humain semble chose commune pour Éliante, étant donné que « [s]on mari est mort d'[elle] ». *Ibid.*, p. 151 et 149. Ne voulant plus tuer, ce serait donc elle qui se sacrifie à la toute fin du roman, mettant ainsi fin à cet étrange culte de l'amour.

³²⁰ La même chose survient à la fin de *L'Heure sexuelle* : le fait d'avoir « montr[é] [Léonie, sa Cléopâtre,] aux gens » provoque la fin de la relation amoureuse entre Louis et cette dernière le quitte pour un autre. Selon Léonie, Louis est devenu « maboul ». *Id.*, *HS*, p.281.

³²¹ La plupart des descriptions de la nature sont, chez Rachilde, négatives et dépeignent son côté inhospitalier, sale et nauséabond (*La Tour d'amour* constituerait ainsi le paroxysme de cette laideur naturelle). Dans *Le dessous*, par exemple, Marguerite, héroïne du roman, est mise rapidement en parallèle avec ses terres de la

puisqu'elle est vue négativement sous l'esthétique décadente ; par exemple, dans *Les hors nature*, Paul-Éric, lors d'une rare promenade à l'extérieur, dira en parlant de la nature : « Très triste, cette vallée boisée ! Un pays morne comme un cimetière. » (HN : 744) Chez *Madame Adonis*, la comparaison entre la nature et l'artifice est encore plus appuyée et l'inclinaison pour le chez-soi (et s'y cloîtrer) y est d'autant plus nette :

L'ensemble de ce boudoir était harmonieux et pas un luxe ne nuisait à l'autre [...]. Comme une brutale découverte, la glace de l'unique fenêtre était là pour vous crier le froid du dehors, la pauvreté de la campagne, la mélancolie du temps. Il fallait bien se rendre compte que, dans ce coin capitonné, tour à tour scintillant et discret, on vivait mieux, on vivait plus que sur le quai désert de cette Loire remplie de catastrophes. [J.S.]

(MA : 191)

Ainsi, la plupart des décors rachildiens (et fin-de-siècle) s'évertuent à reproduire cette nature, voire la dépasser, et s'animent de façon anthropomorphique et fantastique³²². La salle à manger d'Éliante dans *La jongleuse* constitue un bel exemple de cette artificialité du décor plus vrai que nature prenant soudainement vie :

ferme d'épandages Flachère : « Elle avait grandi avec la prospérité, l'incroyable prospérité du sol ». Rachilde, *LD*, p.24. Si, d'un côté, on ne tarit pas d'éloges en ce qui a trait à sa beauté (le narrateur nous dit que Marguerite « elle-même était belle, plus belle de toute la splendeur de son milieu. » *Ibid.*, p.10), de l'autre, on nous avertit de sa laideur intérieure, son hypocrisie (voir page 25), tout comme celle des luxuriantes terres Flachère, grassement enrichies par l'horrible fange parisienne de la Seine, devenue noire comme du bitume. Fulbert est surpris par l'aisance de Marguerite à vivre sur ces terres de fumier : « Mais permettez-moi de m'étonner, une fois encore, de la solidité de votre estomac. Vous allez là dedans [sic] comme...chez vous ! Que des fleurs soient plus blanches et plus pures de toute la noirceur et de toute la malpropreté de leur fumier natal, je le veux bien, mais que vous puissiez respirer cela...vous, une jeune fille ?... » *Ibid.*, p.90. Les descriptions du champ d'épandages s'entremêlent ainsi à celles du personnage de Marguerite qui se révélera être le monstre de l'histoire et causera volontairement la mort de Fulbert, l'homme qui l'a rejetée.

³²² Par exemple, chez Marcelle de *Madame Adonis*, « les meubles affectaient des allures un peu surnoises. » *Id.*, MA, p.190. Tandis que dans *Duvet-d'ange*, le narrateur homodiegétique voit le salon se transformer sous ses yeux en végétation : « Et alors, je suis bien obligé de rendre compte [...] de ce qui m'est arrivé dans ce salon si sombre, si frais...oui, j'ai vu, de mes yeux, les meubles se changer en arbres. Là, sur la gauche, un grand bahut noir très haut, est devenu un chêne au tronc rugueux, noueux, qui semblait s'être tordu sous toutes les rafales. [...] Il y avait une touffe de lierre qui grimpait le long d'un rideau, plus exactement, c'était un rideau de lierre. Et sous toutes ses branches, ses ramures ondoyant devant moi pour me masquer le monde, ce salon pour gens du monde, j'ai vu fuir, au loin, un sentier couvert de sable, jaune peut-être un tapis havane, non, un sentier puisqu'il y avait des pas marqués, de drôles de petits pieds formés de quelques griffes. La bête s'en allait...laissant à sa place une forme de femme, peut-être une vraie femme ». *Id.*, D-A, p.197.

Ils se trouvèrent dans une salle à manger ronde, éclairée par une grosse tulipe jaune, que l'index d'Éliante fit s'épanouir au-dessus d'une petite table délicatement servie.

[...]

Il faisait chaud ; des tentures de soie verte ruisselaient en plis ondulés du plafond comme des feuillages de saule, des étagères dressaient des cristalleries nuancées et fluides ; on ne voyait ni porte, ni fenêtre et un tapis épais, d'une mollesse de gazon³²³, emprisonnait les chevilles. On eût dit un bout de jardin tiède, tout argenté par des reflets de lune. [J.S.]

(LJ : 36)

Le fait que l'air y soit étouffant et qu'il y fasse chaud n'est pas sans rappeler le discours qu'Éliante a sur elle-même, à savoir qu'elle porte « une fournaise en [elle] » (LJ : 150). De même, on y trouve un jardin artificiel mais vivant servant à retenir prisonnier quiconque s'y aventurant, soit Léon Reille, qui ne pourra se soustraire du joug d'Éliante, cette femme aux airs de poupée, et ce, même après le flamboyant suicide de celle-ci. De fait, la maison fantastique fin-de-siècle a pour but d'altérer les sens et de confondre les frontières entre intérieur et extérieur, rêve et réalité, artifice et naturel, etc. Pour Jouve, « l'un des principes de la demeure décadente reste l'illusion, l'impossibilité de se repérer avec certitude, l'interdiction de faire la part entre les diverses apparences³²⁴. » En effet, « l'atmosphère tiède [de cette salle à manger] engourdi[t] la pensée » de Léon et lui donne « la sensation de s'enfoncer dans un duvet. » (LJ : 39) Ainsi, « la sensualité des lieux, l'osmose entre un décor et le corps [...] entraînent inévitablement une certaine confusion des sens³²⁵ » et mènent vers un décor-reflet de l'intériorité du personnage y habitant.

³²³ La description de la salle à manger d'Alain Montarès, « tendue de velours olive [...] comme la pelouse, au printemps », s'apparente beaucoup à celle d'Éliante. Rachilde, *RA*, p.43.

³²⁴ Séverine Jouve, *op.cit.*, p.92. L'auteure poursuit en affirmant que « cette demeure se présente comme un théâtre, un espace où la distinction entre le vrai et le faux est dépassée, où les critères de l'authentique et de l'apocryphe ne sont plus que l'enjeu secondaire d'une représentation permanente. » *Ibid.*, p.93.

³²⁵ *Ibid.*, p.126.

Cette confusion des sens se voit accentuer par la falsification, l'altération, de la lumière naturelle pénétrant chez le personnage rachildien au moyen de vitraux colorés, le plus souvent ambres³²⁶ ou violets, créant une ambiance feutrée et secrète, mais surtout inquiétante. La salle de bains extérieure de Renée Fayor dans *Nono* est unique dans la prose rachildienne. Le roman s'ouvre sur la construction de cette salle de bains, où, à la nuit tombée, Renée rencontre son ancien amant, Victorien Barthelme, dont elle causera la mort en faisant tomber un pic soutenant une immense roche sur ce dernier, roche sur laquelle s'appuiera la salle de bains. Une fois cette grotte/salle de bains achevée, « il [y] r[è]gn[e] un demi-jour perpétuel sous la coupole de la salle », de sorte que, malgré le soleil surplombant à l'extérieur, rien n'y pénètre, grâce aux « vitraux [...] violets³²⁷ entreten[ant] une obscurité mystérieuse » et rappelant « un ciel en deuil » (*N* : 62-63 ; 166). Ce « temple », cet « antre de la folle » Renée (*N* : 62-63), est un lieu double pour ce personnage : un rappel constant de son crime qui la hante³²⁸ (elle hallucine Victorien derrière les vitraux violets), mais aussi un chez-soi (*N* : 172). Une combinaison pour le moins étrange qui devrait plutôt inspirer le dégoût chez Renée, mais qui est tout à fait révélatrice de ce personnage criminel qui entraînera la destruction de son entourage (la mort de Nono, la sienne, la disgrâce de son mari, le duc de Pluncey, et celle de son père, qui se trouve subitement sans héritière et sans famille). C'est

³²⁶ La chambre à coucher d'Éliante possède des fenêtres aux vitres topaze, forçant sans cesse « une espèce de soleil trouble mêlé d'une fumée d'incendie. » Rachilde, *LJ*, p.104. Tandis que dans *Les hors nature*, la serre nouvellement rénovée est décrite comme suit : « Toute la muraille, du côté de la serre, avait été remplacée par une immense verrière couleur d'ambre d'où l'on voyait la campagne comme perpétuellement baignée de soleil, et le jour pouvait entrer, maintenant, jusqu'aux plus noirs meubles de ce sombre salon, le jour aussi blond que Paul-Éric. [...] Le cadet des de Fertzen disait quelquefois, le front mélancoliquement appuyé à ce faux décor irisant le vrai : " Nous habitons une maison de cristal ! Rien n'est plus pur...que le fond de nos fenêtres !... " Et ce soir-là, dans le fond des fenêtres, à Rocheuse, le rouge soleil d'octobre, semblant mourir de honte, ruisselait en flots pourpres, flambait d'une colère divine... » *Id.*, *HN*, p.827.

³²⁷ Le violet – et aussi le noir – y est constamment présent : meubles, draperies, fleurs (violettes et lilas), granit, statues, etc.

³²⁸ Le texte dit également que l'herbe, autour de ce fameux rocher, « poussait, aussi drue, aussi épaisse que celle des cimetières. » Rachilde, *N*, p.63.

aussi à cet endroit que Renée³²⁹ se donne impunément à Nono, mais sera interrompue par le duc qui, finalement, la prendra de force. La serre dans *Refaire l'amour*, sorte de « petit boudoir vitré, au plafond rond » [J.S.] (*RA* : 48), est, elle aussi, dominée par « toute la gamme des merveilleuses nuances du violet, cette pourpre du deuil, depuis les lilas gris de Perse jusqu'aux mauves rougeâtres de la lie de vin » : rideaux, meubles, lampe-veilleuse, etc. (*RA* : 49) « Grotte d'améthyste » recelant un « morceau de nature condamné à l'internement », c'est-à-dire un tronc d'arbre « maintenant momifié » (*RA* : 49-50), il s'agit du lieu, de la « cage de velours » (*RA* : 219), où Alain Montarès pratique son art du dessin et y cache son chef-d'œuvre, une étude de nu de sa maîtresse qui l'a rejeté. Très vite, le narrateur homodiégétique s'associe à cette serre-boudoir en tant que reflet de lui-même : « ce pavillon me plaît parce qu'il y a, de lui à moi, un lien mystérieux, comme un esprit de corps. » ; « Chez moi, j'ai le siècle de cet arbre décapité, tous les siècles de ma maison » (*RA* : 38 ; 51), etc. Ainsi, même les lieux extérieurs davantage naturels tendent aussi à se métamorphoser, à *s'artificialiser*, chez Rachilde pour se mettre en symbiose, de façon narcissique, avec le personnage monstrueux, en altérant notamment la lumière réelle.

Enfin, le besoin d'isolation chez les personnages décadents, de « se senti[r] à l'abri » (*MA* : 189), s'allie dans la littérature fin-de-siècle, et aussi dans celle de Rachilde, à un dégoût pour toute modernité et technologie³³⁰, voire un profond rejet de celles-ci au sein de leur

³²⁹ Ce qui n'est pas sans rappeler le personnage du même nom de Zola dans *La curée* (1871), qui éprouve un amour coupable pour son beau-fils, à qui elle s'abandonnera dans une serre.

³³⁰ Voir à ce propos les travaux d'Alain Beltran et Patrice Carré, *La vie électrique : histoire et imaginaire (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Éditions Belin, 2016, ou encore l'article d'Alain Beltran, « Une fin de siècle électrique », *Les cahiers de médiologie*, n°10, 2002/2, p.90-101.

demeure. Plusieurs personnages rachildiens, étant eux-mêmes hors de leur temps, voire anachroniques, refusent systématiquement cette invention fort moderne qu'est l'électricité. Alain Montarès dans *Refaire l'amour* la rejette d'emblée dans sa « très vieille demeure » et ne tolère que le gaz par « dégoût des orages à domicile, des courts circuits » (*RA* : 41 ; 26), tandis que Marie, dans *Le grand saigneur*, vit « dans une maison [n'ayant ni chauffage central, ni électricité³³¹, ni téléphone] qui date de Philippe-Auguste [et qui] ne saurait se plier au confort moderne sans être entièrement démolie. » (*LGS* : 11) En fait, tout personnage rachildien romanesque vit dans une demeure non moderne (par exemple, Raoule de Vénérande reste avec sa tante Ermengarde dans une « antique construction » (*MVé* : 21)) ; ce trait se voit davantage accentuer dans les romans d'après-guerre. Tout à l'opposé de ce spectre, le narrateur de *Duvet-d'ange*, Ange Ernest Le Duvey, écrivain n'arrivant pas à écrire, « demeure au septième étage d'une belle maison neuve...toute vernie de sang » (*D-A* : 198), ce qui ne lui réussit pas. Le Duvey poursuit en se plaignant de la modernité de sa demeure :

Vous ne savez pas, vous, ce qu'il est difficile de vivre quand, rien d'avance, n'a été pas bâti pour notre cerveau, je suis le locataire d'une maison immense qui contient beaucoup de malheureux tassés les uns sur les autres. Alors si je ne peux pas écrire ce roman-là, il ne me restera plus qu'à me jeter par la fenêtre...

(*D-A* : 198)

Le texte se termine par le commentaire de Le Duvey qui s'explique la légèreté et les allures sylvestres de Bathilde, la femme de son éditeur dont il est amoureux, par « sa maison, à elle, [qui] est construite avec de vieux arbres centenaires » (*D-A* : 198). Étudions

³³¹ Le narrateur ne manque pas de commenter également cette technologie dangereuse : « Tout est calme, loin du bruit boulevardier, des salons brillants de cette aveuglante lumière électrique qui aura le dernier mot de la cérébralité humaine. » Rachilde, *LGS*, p.19.

maintenant plus en détails un exemple fort représentatif de cet écofantastique rachildien propre à la période d'après-guerre.

3.2.1 *Madame de Lydone, assassin* : l'anachronisme décadent

Pour vivre heureux, vivons cachés.
Rachilde, La fille inconnue

Quand on habite un musée, n'est-ce pas,
Il faut en subir les conséquences.
Rachilde, La marquise de Sade

Je m'attarderai plus spécifiquement ici à l'étude du roman *Madame de Lydone, assassin*, puisqu'il constitue un prototype de choix en ce qui a trait à l'écofantastique rachildien, car tout élément (du plus vaste au plus petit) faisant partie de l'environnement et de l'habitat même du personnage célibataire de ce roman contribuent à sa fantasticalité en tant que miroir, reflet de ce dernier, et ce, de façon tout à fait organique et fluide. Je m'intéresserai d'abord à l'extérieur de la maison de la comtesse de Lydone pour, par la suite, entrer dans l'intimité de cette demeure et de sa propriétaire afin de voir cette relation d'interdépendance, à l'origine de l'écofantastique. Ce roman donne à voir une protection naturelle d'arbres et de verdure cachant jalousement son centre, soit le personnage éponyme – la comtesse Marie-Louise de Lydone –, et permettant à ce personnage anachronique et étrange de perdurer (et de survivre) au sein d'une société moderne d'après-guerre, puisqu'en plus d'être autre, hors

normes, au sein de cette société, elle symbolise aussi la survivance *extratextuelle* de la décadence et de son style – et même de Rachilde elle-même et de son œuvre.

D'emblée, l'incipit (ici la toute première phrase) donne le ton au reste du roman, dont le temps du récit se déroule aux alentours de 1920 : « Il est des coins de Paris où l'on peut se croire très loin du siècle. » (*MdL* : 5) Plus encore, les deux paragraphes suivant immédiatement l'incipit montrent cet environnement naturellement dense propice à l'anachronisme, caché au cœur même de la ville, telle une anomalie, et retarde par le fait même l'entrée en scène du personnage éponyme à l'étrange fonction, annoncée par le titre. Voici l'incipit de ce roman :

Ce coin de Paris se trouve bloqué entre deux rues fort bruyantes, dégorgeant à la fois dans le torrent du boulevard Saint-Germain et le fleuve du boulevard Saint-Michel comme deux canaux distribuant plus paisiblement le cours précipité des flots. Ce n'est pas une impasse, encore moins qu'un square, cependant on aperçoit des arbres. Il y a là trois maisons formant un triangle, une voûte obscure sous un porche ancien, une entrée à peine défendue par une fragile barrière peinte en vert tendre, de ces barrières dont on imite l'inutilité dans les décors où il doit se passer des *bergeries*. Puis au fond de la voûte c'est un parc, peut-être une apparence de parc, un rideau épais de feuilles, de branches semées de fleurs aux nuances indécises [...].

Un vieil hôtel, sans doute, peut se trouver derrière ces frondaisons mais ce n'est pas certain. Il n'y a peut-être là qu'un terrain vague abandonné à ce bout de forêt vierge que devient, en quelques printemps, un jardinet semé de plantes grimpantes envahissant des arbustes maigres qu'elles finissent par dévorer tellement la nature a le goût de la lutte pour la sélection ornementale. Le corps de bâtiment, très lourd, qui pèse tout le poids de ses sept étages sur la voûte est d'un Napoléon III fort patiné par les nombreux et hâtifs ravalements.

[...]

On lui avait mentionné [à Gaston Louveret], avec des détails vraiment intéressants : « Un hôtel ancien, ce qu'on appelait jadis : *une folie*. » [J.S.]

(*MdL* : 5-8)

J'aimerais insister sur ces *plantes grimpantes dévorant les maigres arbustes* : celles-ci annoncent la relation contagieuse future entre Marie-Louise de Lydone et son neveu aviateur Gaston Louveret qui ne sera plus le même après avoir côtoyé quelque temps sa tante dont il est étrangement épris. Revenons à la citation. L'hésitation – constamment présente dans cette longue description de l'habitat de Mme de Lydone – renforce l'idée de son anachronisme ainsi que son existence même, évoquant presque une légende urbaine, alors que cette demeure se trouve en plein cœur d'un Paris bruyant. De même, tout comme son hôtel, Mme de Lydone semble inaccessible, ce qui épaissit d'autant plus le mystère entourant ce personnage. En effet, lorsque Gaston a enfin trouvé la concierge pour aller à la rencontre de sa tante, celle-ci lui affirme d'abord que « Mme la comtesse n'est jamais chez elle ! », puis que « Mme la comtesse n'attend jamais personne » (*MdL* : 8) avant de refermer la porte sur le jeune homme. Ainsi, à l'instar de cette demeure quasi invisible, la propriétaire est partie prenante de cette *légende urbaine*. C'est donc dire qu'il faut être initié au secret, y être invité, élu, pour connaître, trouver, cet endroit hors du temps réel, ou être soi-même un anachronisme potentiel pour y avoir accès et y rencontrer la maîtresse de maison. Le rassemblement chez la comtesse de Lydone des quelques nobles restants après la guerre de 1914-1918 (véritable race décadente en voie d'extinction) à l'occasion de soirées mondaines confirme d'autant plus qu'il s'agit bel et bien là d'un lieu du passé certainement révolu (ou qui le sera sous peu lorsque Mme de Lydone périra assassinée par son valet de chambre Taïaut, un nain muet qui l'aimait d'un amour non réciproque, ce qui mettra un terme à ces soirées aristocratiques). Cette relation d'interdépendance entre l'habitat et sa propriétaire est

en outre établie par la comtesse de Lydone, qui semble elle-même consciente de la précarité d'un tel anachronisme à l'époque moderne : « Je sens que vous vous croyez mystifié parce que ma maison est un peu en arrière de notre vilaine époque. C'est un morceau du vieux Paris que je dispute de toutes mes forces à nos bons édiles et que je ne leur céderai qu'avec ma propre existence. Oh ! ce ne sera pas long ! » (*MdL* : 16-17) L'existence d'une telle demeure est ainsi intimement liée à celle de sa propriétaire ; l'une ne peut vivre sans l'autre et vice-versa, dans une relation d'interdépendance complète et étrange, à un point tel que Mme de Lydone affirme être « très décevante hors de chez [elle], c'est-à-dire en retombant dans la banalité quotidienne³³². » (*MdL* : 44)

Véritable « maison-surprise » pour le neveu³³³ (*MdL* : 23), mais aussi pour le lecteur la découvrant en même temps que lui, la demeure de Mme de Lydone, appelée *folie* à plusieurs reprises dans le roman (c'est-à-dire une riche maison de plaisance selon l'ancien usage datant des XVII^e et XVIII^e siècles), cache un intérieur tout aussi anachronique et curieux, ajoutant à l'étrange ambiance qui était d'abord visible de l'extérieur. Je fais référence ici au passage où est décrite l'allure physique de la maison de Mme de Lydone ; description versant dans l'horreur lorsqu'il est question des couches de peinture sur la

³³² En effet, Mme de Lydone n'effectuera qu'une seule sortie de tout le roman pour aller visiter Gaston à son camp d'aviation. Ce dernier s'attend d'abord à voir arriver sa tante en « coupé conduit par un vieux cocher à houppe brune, un cheval alezan ou fleur de pêche » et ne la reconnaît même pas aux premiers abords. Il s'exclame : « Qu'est-ce que c'est que cette femme-là ? [...] Est-ce que la tante originale m'enverrait sa bonne ? » Rachilde, *MdL*, p.59 et 60. Lors de sa sortie, les descriptions de Mme de Lydone délaissent leurs aspects artificiels et ambivalents de poupée antique intemporelle pour s'ancrer davantage dans le réel : « La femme assise près de lui, vêtue de gris poussièrre, très simple, encore très belle, mais marquée par le temps puisqu'elle ne représentait pas qu'un objet d'art ». *Ibid.*, p.66-67.

³³³ Marie-Louise de Lydone demande d'ailleurs à Taïaut, son valet, de reconduire Gaston Louveret à la fin de leur rencontre, puisqu'« il ne doit pas se souvenir de son chemin. » *Ibid.*, p.46. Ce qui rappelle les propos de Jouve, cités aux pages 188-189 de la thèse, sur la demeure fin-de-siècle au sein de laquelle il est ardu, voire impossible, de se repérer tant la confusion des sens est grande.

bâtisse : « proprement sale avec des plaques de lèpre repoussant en brun sous le badigeon gris et en gris sous le badigeon brun » et de la couleur des balcons et des contours de fenêtre qui « ont pris le ton du sang séché. De sorte que cette sombre façade fait éclater toute la puissance du rayon du jour, émeraude et or, qui s'échappe par le tunnel de cette étrange percée dans un vulgaire bloc de maçonnerie. » [J.S.] (*MdL* : 7) Cette description de la maison de Mme de Lydone lui donne un aspect encore plus insolite et glauque en insistant une fois de plus sur la difficulté d'y pénétrer.

Pour ce qui est des avancées technologiques qu'offre le XX^e siècle, madame de Lydone « éprouv[e] une horreur marquée pour tout ce que l'existence moderne produit de sensationnel » (*MdL* : 19), ce qui comprend l'électricité et le chauffage central qu'elle refuse catégoriquement d'avoir chez elle³³⁴. Néanmoins, chez Mme de Lydone, il s'agit bien plus qu'un simple refus des diverses technologies modernes, c'est la modernité tout entière qu'appréhende l'héroïne qui a « peur des voitures, des autobus, de la foule et aussi de toutes les inventions de notre époque trépidante » (*MdL* : 44), ce qui témoigne de son incapacité et de son inadéquation à (sur)vivre dans la société de 1920. De fait, son enfermement semble vital et son existence ne fait sens qu'à l'intérieur de son logis taillé à sa mesure (exact reflet de sa personne). C'est donc dans « le plus pur décor Louis XV » et dans « un tout autre siècle que le sien » (*MdL* : 12) que Gaston fait la connaissance de sa tante, qui lui était jusque-là inconnue. Cet anachronisme qui commençait dès l'extérieur de l'habitation conquiert

³³⁴ Rachilde, *MdL*, p.193 et 207 : « Vous [Mme de Lydone] n'aimez pas l'électricité...mais ce serait plus humain, au moins pour les papillons, l'électricité. » ; « car Mme de Lydone n'admettait pas le chauffage central. »

également l'intérieur – tant le décor que les objets et sa maîtresse elle-même. C'est à travers les yeux du jeune aviateur fortement moderne que le lecteur explore « ce petit musée³³⁵ » (*MdL* : 13), faisant dire à Gaston : « Allons bon ! [...] J'aurais dû [me] coiffer [d']une perruque de laine et endosser un frac bleu de roi pour venir ici ! J'ai l'air d'un sauvage dans toutes ces merveilles. » (*MdL* : 13) En effet, la description du salon riche et luxueux de Mme de Lydone, appelé plus tard dans le roman « salon-musée » (*MdL* : 111), évoque un passé des plus révolus, laissant présager une maîtresse toute aussi anachronique :

Ce salon, dont le tapis bleu pâle débordait sur le perron, négligence impardonnable pour cette splendide *Savonnerie*, représentait le plus pur décor Louis XV. Ici la chaise à porteur en vernis Martin fleuronnée d'amours bouffis, là le lit de repos, large et ovalisé, en deux pièces, aux coussins de soies brochées, des fauteuils en corbeilles, des sièges à dossiers creusés comme des reins de naïades, et, sur les murs, tendus de lampas azuré, passé, par place, jusqu'au rose mourant des roses-thé, des gravures galantes, des estampes où le linge des alcôves écumait, moussait en vagues de la mer sous la conque d'Aphrodite. Quelques bons maîtres reproduisaient la haute mine d'ancêtres, toujours jeunes, aux costumes d'une richesse inouïe, les uns mettant la main sur une épée ; les autres tenant une fleur et pour éclairer, le soir, cette apothéose d'une époque voluptueuse, un lustre vénitien lançait, d'un plafond couleur d'aurore, des flèches de cristal, des chaînes de verreries irisées par des corolles de nuances exquis ; cela cliquetait, scintillait en averses de pierres précieuses. [J.S.]

(*MdL* : 12-13)

Il est fréquent de retrouver dans la littérature fin-de-siècle et dans celle de Rachilde ce genre de logorrhées ornementales (et cette obsession rachildienne pour les lits ovalisés bleu pâle), mais celles-ci n'ont pas qu'une simple fonction descriptive. Pour Praz, dans *La chair, la mort et le diable* :

³³⁵ Le narrateur de *L'Autre crime* dit sensiblement la même chose au sujet de la comtesse Sylvie de Givray qui vit aussi « dans une espèce de musée » et qui ressemble à une « étrange poupée de vitrine ». Rachilde, *AC*, p.205.

Les listes méticuleuses d'ornements, d'objets, de gestes, n'ont pas pour seul but de créer l'ambiance. En les nommant on sous-entend la fermentation des choses impures et violentes dont ces décors furent les témoins. Les choses sont autant d'emblèmes de perversité, de luxure, de cruauté. Le décor à lui seul crée une atmosphère spirituelle et morale³³⁶.

De fait, ce passage descriptif – versant éminemment dans le trop-plein et le mauvais goût, par cet amas d'objets mythologiques (amours bouffis, conquête d'Aphrodite, naïades), de meubles des plus divers et aux murs bleus et roses – annonce la maîtresse de ces lieux étranges par l'anachronisme et l'ambivalence visibles à travers cette description du salon, faite de trompe-l'œil, d'illusions et de richesses passées. Il sera aussi question de cette indécision par rapport à l'âge et à l'apparence sans cesse variables de Mme de Lydone, mais aussi de son artificialité. Évidemment, l'artifice domine cette demeure, et ce, de son extérieur à son intérieur, sans oublier sa propriétaire elle-même :

Ils dînaient en tête à tête sous un plafond peint qui représentait des colombes tenant un lustre à pleins becs. Tous les mauvais goûts semblaient concourir aux élégances de ce salon particulier, la potiche et sa plante artificielle, le piano, dans le coin, paré d'un châle espagnol presque auvergnat, puis, des vitraux cachant le beau paysage naturel le remplaçant par une chasse au sanglier bleu après lequel couraient des chiens d'un jaune canari. [J.S.]

(*MdL* : 191)

La description du boudoir de Marie-Louise de Lydone fait aussi directement écho à l'incipit décrivant l'extérieur de sa demeure et montre encore une fois l'importance du décor qui achève le portrait de sa logeuse et sa distance par rapport au reste du monde. Rachilde nous offre ici une longue description du boudoir où l'héroïne se confond rapidement au décor, et ce, en toute adéquation :

Du cabinet de toilette de Mme de Lydone, un petit boudoir à pans coupés pris dans un angle de son hôtel, on apercevait, par une

³³⁶ Mario Praz, *op.cit.*, p.337.

lucarne en œil-de-bœuf, les frondaisons de son jardin, un bouquet de tilleul tendu par une grosse branche de ses arbres contemporains du *Bien-aimé* et un morceau d'un tapis de sable bien ratissé. On pouvait se croire dans un parc seigneurial, très loin de Paris. Et tout était silence, vague à l'âme, nuages de dentelles ou de poudre de riz. Sur sa chaise longue à ramages verts rappelant par ses nuances le bouquet de tilleul tendu par le bras tremblant de l'arbre centenaire, la comtesse était assise de biais et relisait une lettre qu'elle venait de sortir d'un des multiples tiroirs de sa coiffeuse. [J.S.]

(*MdL* : 101-102)

Tandis que le lecteur est passé par la description de l'extérieur de la maison, à celle de son intérieur et de ce qu'il contient, après une quinzaine de pages, la propriétaire Mme de Lydone fait enfin son entrée et sa description rappelle constamment celle de son habitat, et vice-versa. En effet, alors que Gaston s'attendait à rencontrer « une personne grisonnante, acariâtre et un peu pimbêche, il découvr[e] un tableau, genre Watteau, une femme parmi les fanfreluches précieuses de la soie, du reflet des pierreries » (*MdL* : 19). À l'apparition première de Mme de Lydone, le texte verse dans un fantastique à la Gautier (qui n'est pas sans rappeler son célèbre conte *Omphale, la tapisserie amoureuse ou histoire rococo* de 1834) : grâce à une étrange porte miroir vacillante et tournante, « un portrait classique, une peinture du temps, très assortie au mobilier Louis XV, l'objet curieux de ce musée [...] vivait, c'était une femme, ou mieux une dame, [...] elle se présentait devant lui, descendue de son cadre...et ils furent, entre les siècles, deux fantômes, les deux échantillons les plus disparates de l'humanité ! » (*MdL* : 15) À l'instar de l'indécision étrange quant à l'existence de la demeure de Mme de Lydone, celle-ci se prolonge en la personne de sa propriétaire, tels des vases communicants :

Elle ne paraissait ni jeune, ni vieille, mais très factice quoique à peine fardée, surtout à cause de ses yeux changeants, bleus ou verts. Ils mettaient sur son visage à la fois régulier et enfantin, un éclat intense, une flamme imprévue qui vous attirait, vous retenait

et ne vous permettait même pas une plus sérieuse analyse de sa personne. Cette femme était hors du temps, des conventions et de l'existence normale. Cependant, elle vivait, sa voix était chaude, comme ses mains, comme la clarté de ses yeux... Le jeune homme la regardait avec une curiosité n'allant pas sans émotion. Quel âge avait-elle ? [J.S.]

(*MdL* : 18)

Cette description de Mme de Lydone annonce déjà la chute future du neveu qui sera maladivement et singulièrement épris de sa tante, qui réciproquera ses sentiments. De même, elle montre l'osmose, la proximité, présente en l'habitat et l'habitant, l'écofantastique qui se fait voir à tous les niveaux. L'anachronisme se répète d'ailleurs constamment dans le roman par le surnom que lui donnent Gaston et le narrateur tout au long du récit, soit « la dame Louis XV³³⁷ » (*MdL* : 20). Cela va sans dire que les tenues vestimentaires, les manières ainsi que la mentalité de Mme de Lydone « très seule de son espèce » (*MdL* : 25) sont aussi celles d'un autrefois allant de concert avec son environnement³³⁸.

Ainsi, c'est à l'instar de sa demeure et de ses « bibelots élégants qui se conservent sous vitrine, mais qui ne doivent pas en sortir » (*MdL* : 25) que Mme de Lydone représente une résistance, un pilier, bien solitaire de la mentalité décadente déjà longtemps disparue à l'aube du XX^e siècle. Elle représente concrètement ce personnage de l'écofantastique défini par Prince qui « s'identifie au lieu qu'il habite et à ce qu'il possède. Il est là où il est : il est

³³⁷ Sylvie de Givray de *L'Autre crime*, elle aussi veuve et comtesse, est décrite de similaire façon : une « gravure de mode de l'autre siècle, à présent distante de tous les temps, hors de [...] portée surtout, avec son grand panier Watteau ». Rachilde, *AC*, p.176.

³³⁸ Il est souvent question de ses « robe[s] de satin jaune au large pli Watteau ». *Id.*, *MdL*, p.101. La pensée de Marie-Louise de Lydone l'est tout autant : « C'était le langage de la philosophie voltairienne, celui qui avait commencé la désagrégation morale du siècle dans lequel cette femme semblait être née. Il aurait fallu pour lui répondre, se mettre dans l'esprit d'un vieil encyclopédiste. » *Ibid.*, p.66.

par ce qu'il possède. Et c'est de cette équivalence que naît le drame. De manière symptomatique, le célibataire et sa topographie ouvrent un effroi à venir³³⁹. » C'est bel et bien ce drame qui se produit dans ce roman de Rachilde. L'intrusion, l'immixtion, du neveu Gaston Louveret dans la vie de la comtesse Marie-Louise de Lydone dérange le fragile équilibre de ce microcosme décadent³⁴⁰, bientôt en voie d'extinction, et mène à la jalousie mortelle de Taïaut ainsi qu'à la mort du personnage éponyme. Autrement dit, c'est son ouverture au monde (moderne) qui a eu raison de madame de Lydone et qui, vraisemblablement, entraînera par la même occasion la disparition de ce « morceau du vieux Paris » qu'elle tentait de conserver « de toutes [s]es forces » (*MdL* : 16).

³³⁹ Nathalie Prince, *PFLC*, p.149.

³⁴⁰ Le texte rappelle le lien étroit et organique unissant la propriétaire à son logis : « Et comme elle durait, cela durait. » Rachilde, *MdL*, p.96.

3.3 Le fantastique de l'objet

*Il en est résulté que je m'attache,
Que je m'étais attaché beaucoup aux objets inanimés
Qui prennent, pour moi, une importance d'êtres.
Guy de Maupassant, Qui sait ?*

*[I]l n'arrive rien que par le détail sauvage
Et on a tort de négliger ce détail.
Il contient souvent l'image du monde.
Si elle est à l'envers, on peut redresser le miroir...
Dût-on, soi-même, y perdre la face.
Rachilde, Dans le puits ou la vie inférieure 1915-1917*

Après l'étude des lieux dans la prose romanesque de Rachilde, cette analyse s'achèvera par les objets qui les meublent et qui participent à leur fantasticité. En effet, les objets ne sont pas à considérer comme de simples accessoires ni dans la littérature fantastique fin-de-siècle ni dans le roman rachildien. Ceux-ci agissent en tant que « relais du fantastique, soit qu'il[s] s'anime[nt], soit qu'il[s] témoigne[nt] d'une présence surnaturelle, à tout le moins d'un événement inexplicable selon les lois naturelles³⁴¹. » Et sous la bannière de l'esthétique décadente et du personnage célibataire fantastique, « chaque bibelot est comme un fragment du corps, un corps culturel fait de tableaux, de livres originaux, d'orchidée rares, de riches étoffes, de masques exotiques³⁴²...etc. » Ainsi, « chaque objet, parce qu'il est choisi, aimé, recherché, caressé, est comme le reflet du sujet qui le possède³⁴³. » L'objet devient dès lors un élément de l'écofantastique en tant que prolongement, double du/de la propriétaire, en même temps qu'un révélateur d'étrangeté ; et chez Rachilde, l'objet « devient

³⁴¹ Nathalie Prince, *LF*, p.95.

³⁴² *Id.*, *PFLC*, p.142.

³⁴³ *Ibid.*, p.143.

symbole [et] prend une existence métaphorique plus forte que son existence matérielle et tangible dans le roman³⁴⁴ ».

Thème éminemment fantastique, le double est plus que présent au sein des œuvres de cette période, qui réhabilitent/revisitent en même temps le mythe de Narcisse : puisque l'amour ordinaire n'est pas envisagée ni envisageable, de nombreux protagonistes rachildiens conçoivent un désir fétiche pour l'objet qui constitue un reflet narcissique de leur personne. Pour Prince, « le fétichisme participe de ces *monstruosités psychologiques* qui rendent nécessairement pathologique et étrange, sinon fantastique, le sujet érotomane³⁴⁵. » Prenons, par exemple, la collection de bibelots exotiques d'Éliante, dans *La jongleuse*, qui accentue et confirme l'étrangeté fantastique du personnage. Enfermé avec cette dernière dans sa chambre, qui est comparée à la fois à un « temple » et à « une caverne où [l'on] étouffe » (*LJ* : 104 ; 106), Léon contemple une multitude de petites idoles que le défunt mari d'Éliante lui rapportait de ses voyages en Orient. Le jeune homme est à la fois horrifié et fasciné par ces petites statuettes érotiques³⁴⁶, car elles sont, en fait, toutes à l'effigie d'Éliante : « elles me ressemblent parce que c'est *moi* qu'elles représentent. Celle qui est double est doublée de mon propre corps. » ; « Tout ça, toutes ces petites ordures, madame Éliante ! Et vous avez

³⁴⁴ Sylvie Thorel-Cailleteau, *op.cit.*, p.453.

³⁴⁵ Nathalie Prince, *LCF*, p.249.

³⁴⁶ Maxime de Bryon dans *À mort*, personnage cadrant bien avec le personnage célibataire fantastique misogyne fin-de-siècle traditionnel, considère « la femme comme une ornementation de l'existence » et possède aussi une collection de miniatures qui représentent de jolies créatures à la bouche en forme de cerise dont il se vante d'être épris : « je suis amoureux de toutes les femmes qui ne sont plus...[sic] particulièrement de ces petites créatures, un peu jolies, que l'on retrouve chez les marchands d'estampes, peintes mais effacées, rieuses, mais mélancoliques [...]. [...] Cette miniature qui fut ma grand'mère est aujourd'hui ma fiancée... [...] Ma fiancée n'étant que le passé, et le passé ne pouvant revenir : voilà tout mon éternel féminin ! » Rachilde, *AM*, p.80 et 76-77.

l'audace de me les montrer ? Enlevez tout cela...vite...ôtez tout, vous m'entendez, ou je brise d'un seul coup de pied tout ce petit monde infernal. [...] J'en ai assez de toutes ces saletés. » (*LJ* : 120 ; 121) En effet, non seulement Henri Donalger vouait, de son vivant, un culte à sa femme, mais elle aussi se voit en tant qu'idole, prêtresse de l'Amour, libre de toute attache terrestre et en connexion directe avec son dieu (*LJ* : 150 ; 84), comme nous l'avons vu lors du deuxième chapitre de la thèse. Avec Éliante « s'exaltant à toucher des idoles » à son image (*LJ* : 115), il est bien question d'un culte, d'un amour, foncièrement narcissique, typique du personnage célibataire fin-de-siècle, mais inédit à la fois, puisqu'il s'agit ici d'un sujet désirant féminin, explorant d'autres avenues à la recherche d'idéal et de son propre plaisir³⁴⁷. Enfin, son rapport érotique avec l'amphore ancienne, dont la description tombe fortement dans l'anthropomorphisme, montre à quel point Éliante ne fait qu'un avec le monde des objets, unique monde dans lequel elle peut atteindre le spasme (*LJ* : 49), puisqu'au contact de ce vase d'albâtre, celle-ci fusionne avec l'inanimé et vice-versa : « Elle pencha le front en-dessus du col ouvert, et, en le respirant de toutes ses forces, elle parut, tout à coup, devenir la tête vivante de ce corps insensible³⁴⁸. » (*LJ* : 48) Chez Éliante, il s'agit d'une relation organique et narcissique avec les objets qui contribue à la fantastique de ce personnage. Dans le roman *L'Heure sexuelle*, Louis, narrateur homodiégétique du récit, est, lui aussi, obsédé par l'Orient et Cléopâtre ; ce dernier ira jusqu'à dire : « L'Orient ?... Il est

³⁴⁷ De même, le tout début de *La jongleuse* nous informe déjà sur la nature artificielle du personnage d'Éliante à travers le miroir de l'antichambre et la statue d'une nymphe : « [E]lle s'arrêta devant une glace. Elle eut un regard curieux, ne se regardant pas, mais guettant quelqu'un par-dessus son épaule gauche. L'antichambre était déserte. La glace ne reflétait que la statue de marbre, là-bas, une nymphe tenant une torchère, et, ici, la silhouette obscure de la femme immobile, également statue, des jumelles se tournant le dos, celle-là très nue, répandant du froid dans les transparences électriques, celle-ci merveilleusement bien habillée, moins réelle encore, et ces muets fantômes éveillaient l'idée d'une prochaine catastrophe. » Rachilde, *LJ*, p.26.

³⁴⁸ Évidemment, la réaction de Léon est pragmatique et met de l'avant le côté onaniste et délirant de cette démonstration : « Laissez donc cela, lui dit-il doucement, vous êtes une pauvre exaltée, vous adorant vous-même dans une matière, assez vile, en somme. » *Ibid.*, p.48.

en moi. » (HS : 19) L'incipit du texte décrit un décor peuplé d'objets vivants à la fois menaçants et irrésistibles pour ce dernier : « Une heure du matin. [...] Je ne peux plus dormir. Quelque chose est mort ou quelque chose est né. Très épeuré, je regarde autour de mon lit. [...] J'aperçois des objets fort connus qui me paraissent inconnus. » (HS : 5-8) Un buste d'ivoire sculpté à l'effigie de la célèbre reine d'Égypte de sa bibliothèque prend soudainement vie et le charme :

[U]ne tête de Cléopâtre, un petit ivoire, tout à coup me regarde et ouvre la bouche. [...] Elle est toujours si lointaine, mais si vraie, si vivante. [...] Dans ce reculement mystérieux des tentures ombrées par l'angle de la bibliothèque et des siècles, la petite reine arrive légère, presque chaste comme une enfant. [...] Elle a des yeux, des yeux ! Elle a des lèvres, des lèvres ! [...] En dépassant, le seuil de mon cabinet de toilette, un frisson me secoue. Le buste d'ivoire sort tout à fait des tentures, la petite Cléopâtre est éclairée brutalement par ma bougie. Elle brille.

(HS : 8-14)

Dans un même ordre d'idées, les livres de la bibliothèque du narrateur prennent mystérieusement vie et se font tout aussi menaçants :

J'ai besoin d'ordre comme le fou a besoin de douches et s'y soumet avec une grande répugnance sachant sa peine perdue. Mes livres sont rangés, pris et repris cependant tous les jours. Leurs dos, froids, ont l'hostilité de gens conviés à des cérémonies. La lueur de la bougie danse un pas souple et distribue l'auréole l'un à l'autre. Le long de la vitre, qui les garde du monde en un frigorifique imité de la Morgue, il en est de verdis par le reflet de leur titre et ce sont les plus anciens, les reliés, les meilleurs, on ne sait...peut-être parce que reliés.

(HS : 7-8)

La décadence donne un tout nouvel éclairage aux livres et à la bibliothèque dans sa littérature en leur octroyant une dimension fantastique, mortifère et moribonde. Dans sa matérialité, la bibliothèque, ce « trop-plein de volumes[,] mena[ce] véritablement l'espace

vital³⁴⁹. » Au même titre que le savoir qu'il renferme, l'objet livre « se révolte contre son lecteur et devient assassin, [...] plus rien ne peut l'arrêter, il envahit tout³⁵⁰ ». Jean de Palacio dit également que « la bibliothèque n'est plus le lieu de conversation, mais plutôt de destruction³⁵¹ » ; alors que dans certains cas, il peut même annoncer la tragédie à venir – nous n'avons qu'à penser à Des Esseintes et à sa relation complexe de dépendance avec sa bibliothèque et les livres qui la peuplent. Dans *Monsieur Vénus*, la luxueuse bibliothèque de Raoule trahit bien les étranges et libertins penchants de sa propriétaire :

Le long des reliures sombres des livres étagés par centaines, voltigeaient des noms profanes, Parny, Piron, Voltaire, Boccace, Brantôme, et, au centre des ouvrages avouables, s'ouvraient les battants d'un bahut incrusté d'ivoire qui recélait, entre ses rayons doublés de velours pourpre, les ouvrages inavouables.

(MVé : 68-69)

Enfin, dans *La Tour d'amour*, la sélection des œuvres littéraires faite par la marine étonne et est révélatrice du destin déshumanisant et mortifère qui attend les deux hommes (la perte de la parole et de la lecture, le lenteur des mouvements, le déraillement des sens, l'animalisation des deux hommes et, bien sûr, la mort de Barnabas) : la bibliothèque du phare d'Ar-Men « contien[t] beaucoup de bouquins, toute la ribambelle qu'ordonne la marine soucieuse de distraire les prisonniers du large, des livres de science, des récits de voyage, et des histoires d'amour pas trop brûlantes : *Robinson Crusoé*, *Paul et Virginie*, les *Fables de La Fontaine* [et l'*Alphabet*]. » (LTA : 62) Le choix des œuvres littéraires semble ici teinté d'ironie en proposant aux gardiens résidant à la limite même de l'humanité des histoires d'île

³⁴⁹ Patrick Besnier, « Mort dans la bibliothèque », dans Pierre Citti, *Fins de siècle : colloque de Tours 4-6 juin 1985*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, p.265.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.267.

³⁵¹ Jean de Palacio, *ST*, p.229.

déserte (donc d'isolement), de relation amoureuse tragique (où Virginie finit noyée !) et de morale (visant à inculquer la différence entre le bien et le mal) ; des œuvres, en somme, à vertu pédagogique et édifiante.

Tandis que d'un côté l'inanimé s'anime, sous la plume décadente, le vivant tend plutôt à se réifier ; je l'ai déjà mentionné à quelques reprises lorsqu'il était question de la représentation de la femme dans les romans rachildiens et dans la littérature fin-de-siècle, où celle-ci se voit souvent associer aux statues, poupées, bibelots, etc., ou décrites comme telles. Dans *Monsieur Vénus*, Rachilde va encore plus loin en faisant passer Jacques Silvert d'homme vivant à véritable mannequin de cire, sorte de poupée fétiche idolâtrée grand format secrètement dissimulée à l'abri et à l'insu du reste du monde que Raoule a construit, en partie, de ses mains en recueillant des morceaux du cadavre de son défunt mari (dents, ongles des pieds et des mains, cils, cheveux et duvet sur le torse sont naturels³⁵² (*MVé* : 209)) et qu'elle visite le temps d'assouvir ses désirs sexuels. Pour Millet et Labbé, la poupée pour adultes crée « une double rupture avec les lois morales » et se rattache au « fantasme masculin de la femme soumise », « un rêve de domination³⁵³ ». Rachilde inverse évidemment les rôles (c'est Jacques – et non Raoule – qui se trouve immortalisé en un objet passif et artificiel de plaisir) et conjugue ici « le désir de manipulation [...] avec l'acte artistique³⁵⁴. » La même chose se produit dans le roman *La Tour d'amour* avec Barnabas, qui recueille également les cadavres

³⁵² C'est « armée d'une pince en vermeil, d'un marteau recouvert de velours et d'un ciseau en argent massif [que Raoule] se livr[e] à un travail très minutieux... » Rachilde, *MVé*, p.208-209. Reprise inversée du mythe de Pygmalion, Raoule se construit elle-même l'ultime objet de son désir, à défaut de le trouver – tel qu'elle le conçoit – dans le monde des vivants. Les outils de Raoule font non seulement écho au personnage, mais montrent aussi le côté rituel/sacrificiel de la procédure/cérémonie à laquelle s'affaire Raoule.

³⁵³ Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.*, p.163 et 161.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.164.

de femmes noyées afin d'en faire des objets de plaisir et/ou des mementos fétiches (qu'il s'agisse de la tête de femme dans le bocal ou des longues mèches de cheveux sur sa casquette, etc.) et le fait que Barnabas lui-même devienne – ironiquement – l'exacte copie de la tête de femme dans le bocal (vers la fin du roman, il est paralysé jusqu'au cou, il n'y a que sa tête qui puisse encore bouger) montre aussi l'étrange, forte et étroite, voire contagieuse, relation existant entre le désirant et l'objet de son désir. Les deux dernières parties de ce chapitre porteront spécifiquement sur l'étude de deux romans de Rachilde, *Les hors nature* et *La virginité de Diane*, où l'objet et l'artifice versent non seulement dans le fantastique, mais envahissent aussi l'espace romanesque, au point d'en être le moteur d'action. Le premier texte traitera de cette relation fantastique où le décor et les objets corrompent peu à peu les individus, par le culte de l'artifice que ceux-ci leur vouent, et ce, dans un rapport inversé de leur nature respective (les uns se chosifient tandis que les autres s'animent monstrueusement) ; le deuxième texte, quant à lui, montrera plutôt les effets mortifères provoqués par l'objet fantastique, monstrueux, qui n'aurait pas dû voir le jour, entraînant la déchéance de ceux et celles impliqués dans sa création.

3.3.1 Le culte de l'artifice : étude des *Hors nature*

*Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve
Vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes,
Vers la majesté superlative des formes artificielles,
De leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi,
À leur insu, l'immatérialité de leur âme.*
Charles Baudelaire, Les curiosités esthétiques

Le roman *Les hors nature, mœurs contemporaines* – d'abord publié sous forme de revue au *Mercure de France* à l'hiver 1896-1897 et sous le titre, très évocateur, de *Factices* – a conforté l'image de Rachilde en tant qu'écrivaine à scandale et subversive, puisqu'il met en scène deux frères richissimes, le cadet, Paul-Éric de Fertzen et, son aîné, Reutler de Fertzen, partageant une relation fraternelle ambiguë – qui frôle tantôt l'inceste, tantôt le sadomasochisme – ainsi qu'un goût prononcé pour une beauté *hors nature*, donc nécessairement créée par l'homme. Relation complexe, car tout, à priori, les oppose : d'un côté, l'aîné est ténébreux, grand et sérieux, en quête d'absolu et né en Allemagne et, de l'autre, le cadet est lumineux, efféminé, sensible, débauché et né en France. De ce fait, le roman ne cesse d'osciller entre querelles, réconciliations, grande complicité fraternelle et amoureuse et méprises, puisque ces personnages sont à la fois maladroits, orgueilleux et destructeurs. Tout d'abord, il sera question de l'artifice en tant que surcharge éclectique ornementale, véritable bazar fantastique envahissant l'espace, la scène, le décor. Puis, l'artifice sera étudié sous l'angle de l'action, puisqu'il s'anime, se personnifie, pour usurper totalement l'espace des protagonistes, davantage vivant que ces derniers. Enfin, Paul-Éric, cet artiste incapable de créer, mais feignant de l'être en arborant tous les signes extérieurs distinctifs de l'esthète, sera envisagé comme ornement, puisqu'il est aussi le reflet de cette

artificialité, qui le corrompt. Quant à l'aîné, il sera envisagé en tant que faiseur d'artifices, un Pygmalion décadent, contaminé au contact de sa création, sa Galatée : Paul-Éric. En somme, l'étude du roman de Rachilde montrera que « la nature a fait son temps³⁵⁵ », pour reprendre les mots de Huysmans dans *À rebours*, par l'entrée de l'ère du factice prenant le dessus sur la réalité par sa teneur fantastique.

Le roman s'ouvre sur le cadet Paul-Éric, véritable dandy décadent, s'habillant pour une soirée mondaine et recherchant l'accessoire manquant à sa tenue (accessoire impossible à trouver) : un brin de muguet rose, que l'aîné, Reutler, réussira à créer, pour lui, grâce à ses talents exceptionnels de chimiste-botaniste pygmalionnien. Le leitmotiv du roman est dès lors lancé : il y sera question de la quête incessante de l'impossible, de l'artifice, puisque la nature n'est que ce qu'elle est et ne présente donc aucun intérêt pour ces hommes. Par conséquent, la femme et la nature ne seront convoitées par les deux frères qu'en tant qu'objets utilitaires pour leur quête de l'impossible et/ou pour leur distraction momentanée. La première partie du roman, *Le rêve de l'Action*, met en place la relation d'interdépendance malsaine existant entre Paul-Éric et Reutler ainsi que l'artificialité du cadet, son goût pour le luxe, l'impossible et le déguisement. De fait, Paul-Éric exige et obtient de Reutler ses mille caprices : objets de luxe (comprenant autant les artéfacts et décorations rares, les tissus et tenues sublimes que les femmes), parfums impossibles, bijoux, animaux ainsi que l'achat d'un directeur de théâtre afin de mettre en scène une pièce, *Pygmalionne*³⁵⁶, qu'il n'a pas

³⁵⁵ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1884], p.80.

³⁵⁶ Titre tout à fait dans le ton de la décadence et des mythes qu'elle se réapproprie, tel que vu dans la partie précédente de la thèse. Il va aussi de pair avec ce culte de l'artifice prôné par les frères Reutler ainsi que l'importance et la suprématie du créateur vis-à-vis de sa création.

encore écrite et qui ne verra jamais le jour. Sa distraction du moment, Jane Monvel, la femme de chambre de son ex-maîtresse, en est la tête d'affiche. Cette section du roman s'achève par un épisode de premier ordre témoignant de la suprême artificialité de Paul-Éric : son travestissement en princesse byzantine lors du Carnaval. La deuxième partie du roman, *L'action du Rêve*, se déroule à la campagne, plus précisément au château familial, Rocheuse, décision prise à la suite du scandale causé par Paul-Éric durant le Carnaval. Toutefois, ce retour vers la nature – hélas, trop tardif pour être rédempteur – ne fait que renforcer leur étrangeté avec cette dernière et leur artificialité déviante. Un jour, ils trouvent une jeune fille coincée dans les ronces et décident de la prendre sous leurs ailes en l'engageant. La présence de cette fille, Marie, entraînera la chute des deux frères, puisqu'amoureuse de Reutler et ressentant tout le contraire pour Paul-Éric, Marie sera l'objet naturel de trop dans leur existence³⁵⁷. Ainsi, plus l'intrigue avance, plus les deux frères s'enferment dans leur bulle artificielle sans air, négligeant les domestiques qui commencent à médire, faisant fi des scandales, oubliant tout. Se tournant sans cesse autour, se dissimulant à l'autre et se révélant tout autant, les de Fertzen malmènent Marie – leur jouet du moment –, qui aura tôt fait de se venger d'eux en incendiant leur château. Pris au piège dans la plus haute tour de leur demeure, les deux frères mourront ensemble.

L'intérieur des *Hors nature* est foncièrement encombré et étrangement hétéroclite. Le culte de l'artifice envahit le décor – d'abord de façon passive – et montre un goût pour le mélange, l'hétérogénéité ornementale. Cette rencontre brutale de plusieurs styles et cette

³⁵⁷ Ce qui n'est pas sans rappeler le rôle de la mer dans *La Tour d'amour* en tant qu'élément/force naturel(le) qui a eu raison de l'humanité des deux gardiens de phare à la toute fin du roman.

saturation d'objets de toutes sortes constituent un mouvement bien défini, dont l'âge d'or fut, sans doute, la fin du XIX^e siècle : le kitsch. Guy Ducrey, dans son introduction à la réédition des *Hors nature*, le définit comme suit : « un assemblage de signes hétérogènes sommés de produire du beau contre les vents et marées d'un monde moderne jugé irrémédiablement laid [...] en permettant à tous les styles et à toutes les époques de se côtoyer dans l'objet³⁵⁸ ». Le cabinet de toilette de Paul-Éric est un exemple criant de ce kitsch ostentatoire fin-de-siècle :

[S]omptueux comme un boudoir de reine, [il] était ouaté de portières égyptiennes, où rutilaient, sur un fond d'azur assombri, un ciel reflété par le Nil au crépuscule, les lourds scarabées d'or. Il se meublait d'un grand lavabo de marbre vert et d'une vaste armoire, en bois de cèdre, travaillée à jour, ornée de volutes de nacre [...]. De chaque côté de l'armoire s'appuyait un fantoche³⁵⁹ de la hauteur d'un homme [: à] droite, Polichinelle, mi-partie rose et jaune, élégant, fade à crever le cœur, le visage enluminé de sa traditionnelle lie de vin [...]. À gauche, un scaphandrier, muni de sa lanterne, [...] sa hachette de combat et sa phénoménale tête creuse masquée de ses loupes de cristal, effrayantes parce qu'elles scellaient le mystère d'un intérieur vide. Au faite d'une étagère d'ivoire, [...] un vase vénitien, léger, glacial comme le souvenir d'un matin de gelée [...].

(HN : 814)

Cette surdose décorative a pour effet qu'il devient difficile pour le lecteur d'imaginer la pièce tant les meubles et objets (somme toute, volumineux et aussi différents les uns des autres) semblent invraisemblables et occupent l'espace tout entier – d'un cabinet de toilette, rappelons-le ! En effet, dans cette unique description, l'Égypte côtoie étrangement la *commedia dell'arte* ainsi que les arts appliqués montrant bien cette hybridité ornementale, ce goût pour le passé et, par opposition, un rejet du présent. De fait, le kitsch pour Paul-Éric est

³⁵⁸ Guy Ducrey, *op.cit.*, p.624. Pour Milan Kundera, dans son *Art du roman* (1995), le kitsch est bien plus que cela ; il le décrit comme étant « le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. » Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1995, p.160 (coll. « Folio »). C'est donc dire qu'il y a quelque chose d'intrinsèquement intime et narcissique dans le kitsch, en plus de constituer une accumulation d'objets de styles épars.

³⁵⁹ Il s'agit de marionnettes de taille humaine.

aussi un moyen efficace de fuir vers un paradis artificiel – au même titre que les drogues et l'alcool – le monde naturel. À noter que la fin de cette description se termine sur une allusion fantastique avec le regard vide et inquiétant du scaphandrier, laissant déjà présager que l'inanimé – l'artifice – quittera bientôt ce statut pour un autre beaucoup plus dérangeant.

Tout comme chez *Madame de Lydone, assassin*, ainsi que dans les autres œuvres de Rachilde, le décor n'est pas que décor chez les de Fertzen. Il est porteur des réminiscences d'un certain passé et le choix ornemental, inspiré d'une époque au détriment d'une autre, est tout aussi significatif³⁶⁰. Ainsi, le fait que l'Égypte, Byzance et l'Italie soient interpellées dans le roman de Rachilde montre vers quel idéal artificiel – puisqu'il tente de le (re)créer – tend le personnage de Paul-Éric, c'est-à-dire vers un passé d'abondance, de luxe et de débauche. Conséquemment, il va de soi que *Les hors nature* se déroule, le plus souvent, en des lieux clos où la surdose chaotique ornementale règne et où son évocation en vient à engloutir le déroulement de l'intrigue, de même que les personnages. L'exclamation de Paul-Éric, à la fin du roman, le prouve bien : « Le salon. De l'air ! De l'air ! On étouffe, mon cher ami. » (*HN* : 814) Cet effet d'entassement et d'accumulation d'objets est nommé par la critique de la littérature fin-de-siècle : *hypertrophie du décor*³⁶¹, démontrant bien la suprématie de l'artifice sur la nature et le vivant/l'animé. Dans le roman de Rachilde, cette hypertrophie verse dans le fantastique, où le décor s'anime – et se fait menaçant ; lui vouer un culte entraînera nécessairement la mort de l'adepte. La description de la chambre de Paul-

³⁶⁰ Voir citation de Mario Praz à la page 198 de cette thèse.

³⁶¹ Guy Ducrey, *op.cit.*, p.623.

Éric rend déjà compte de cette inclinaison fantastique qui se fera de plus en plus prégnante au fil de l'histoire :

Les meubles, encombrés de pièces d'étoffes roulées ou dépliées, n'apparaissaient plus qu'en écueils affleurant un torrent. Des bibelots surageaient : statuettes polychromes aux petits gestes fous, vases de cuivre persan, objets de toilette ou ustensiles de fumeur, avec tout le désordre d'un bazar oriental entraîné par une inondation. [...] Le lit, phénoménal divan qui bavait l'écume de ses draps ourlés de dentelles presque au ras du tapis, se recouvrait d'une avalanche momentanée de velours et de peluches, grossissant toujours, accrochant déjà, vers le plafond, les croissants de la veilleuse turque, dont les cabochons luisaient sournoisement comme des regards criminels. [J.S.]

(HN : 678)

Pour l'instant, l'artifice n'est que passif, suivant un mouvement tempéré, n'étant pas encore tout à fait hors de son cadre habituel, ou plutôt, *hors* (de sa) *nature* pour reprendre le titre de Rachilde. Néanmoins, il occupe la majeure partie de l'espace et nous verrons ultérieurement que ceux qui le côtoient, à savoir Paul-Éric et Reutler, se retrouveront irrémédiablement contaminés par ce dernier, devenant eux-mêmes soit objet artificiel, soit faiseur d'artifices.

Outre les endroits domestiques clos, Rachilde met en scène, dans son roman, le lieu suprême de l'artifice : le théâtre. Faux décors, maquillage, déguisements, masques, jeux de rôle, etc., l'artifice et le factice y règnent en maîtres. C'est pourquoi les descriptions de ce lieu sont les plus sujettes au fantastique, certaines annonçant même le célèbre roman de Leroux de 1910, *Le fantôme de l'Opéra*. Comme le soutient Peylet dans *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »* en ce qui concerne les œuvres décadentes : « Dans ce monde faux, le décor étouffe la vie et l'être disparaît

derrière l'apparence³⁶². » Et j'ajouterais également qu'il détourne l'être de ses semblables. C'est d'ailleurs à partir de l'entrée de Paul-Éric et de Reutler dans le monde factice du théâtre que le décor et les objets s'animent véritablement et arborent des attributs intrinsèquement humains³⁶³. Un épisode majeur du roman met ce fait en évidence. S'occupant de tous les préparatifs concernant la mise en scène de sa pièce de théâtre, *Pygmalionne*, Paul-Éric choisit les tissus pour les costumes de sa maîtresse et actrice, Jane Monvel. Au simple contact du somptueux damas, le jeune homme en tombe littéralement amoureux et a une relation – presque sexuelle – avec cet objet :

Paul, à genoux sur l'étoffe qu'il froissait, sans songer qu'on devait en faire une robe pour sa maîtresse, la contemplait, s'abîmant dans sa blancheur de roses blanches où se diluait un insaisissable reflet de chair. Il porta cette soierie à ses lèvres, la baisa et la mordit, avec de singuliers transports.

– Paul ! Qu'est-ce que tu fais ? cria Jane épouvantée.

– Laisse !... Tu ne comprends rien à la volupté, toi ! Cela, vois-tu, c'est de la beauté artificielle, mais c'est réellement, suprêmement beau. Toute beauté naturelle a une tare. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation au toucher. [...] Et cela crie, entends-tu, cela proteste comme une créature douée d'âme. Vraiment, cette étoffe a peur de mes caresses. Elle se sait belle et ne veut pas qu'on la pollue. [...] Regarde, deux caresses l'ont faite personne vivante et frémissante.

[...]

– Chère illusion d'une illusion, murmura Paul ne l'écoutant plus [Jane] et se berçant dans la soie, forme vague de l'impératrice qui est mieux que l'impératrice, [...] je t'adore...

[...]

Pris au piège qu'il s'était tendu, Paul sombra jusqu'au spasme en pleine illusion, et la superbe soierie eut comme un rôle sourd. [J.S.]

(HN : 681-682)

³⁶² Gérard Peylet, *LÉM*, p.68.

³⁶³ Je ne présenterai ici qu'un exemple, toutefois ils sont très nombreux dans le texte.

Personnification donnant lieu à la scène la plus étrange et troublante de l'œuvre, le damas symbolise, à lui seul, ce culte de l'artifice (et du moi) préconisé par les deux frères, au détriment de la nature, puisque, comme l'affirme Rachilde à travers les paroles de Paul-Éric : *toute beauté naturelle a une tare* (HN : 681). Recherche de la perfection, et donc de l'impossible, l'artifice permet tout, y compris l'accès au monde du rêve, de l'illusion, mais vers une destination sans retour possible, à la finalité nécessairement tragique pour qui fait le voyage.

Pour ce qui est de Paul-Éric, cet éphèbe n'est qu'apparence et objet – se posant en idole d'une beauté *hors nature* plantée « dans un décor de théâtre [kitsch] qu'il se fabrique à chaque instant³⁶⁴ ». En effet, le cadet est sans cesse en train de jouer, il semble n'être jamais sincère ni authentique : « Je ne ferai jamais rien de pur, ou de forme ou de fond, car je n'aimerai jamais rien purement, ni maintenant ni plus tard. » (HN : 691) Peylet constate, à juste titre, cette tendance à la théâtralité qu'ont les auteurs fin-de-siècle dans leurs œuvres : « Les sentiments sont si outrés qu'il n'y a plus de sentiments ! Nous ne sommes pas dans l'univers du mélodrame romantique, où il y avait, malgré l'exagération des caractères, le souci d'expliquer un comportement. Ici, tout est jeu³⁶⁵ ». Et ce goût de l'artifice, Paul-Éric le développe davantage par le théâtre, puisqu'il prend plaisir à se travestir en femme. Lors du Carnaval, le jeune homme apparaît en princesse byzantine et est mentionné à plusieurs reprises dans le texte essentiellement et métonymiquement par sa tenue : « Icône à la fois

³⁶⁴ Guy Ducrey, *op.cit.*, p.625.

³⁶⁵ Gérard Peylet, *LÉM*, p.65. Peylet poursuit en affirmant que « ce souci d'expliquer la conduite extrême des personnages, B. d'Aurevilly l'avait encore dans *Les diaboliques* [et que l']absence d'explication et l'indifférence aux mobiles psychologiques est le signe d'une plus grande gratuité dans l'art fin de siècle ».

royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux [...] il eût l'impression atroce de voir *vivre* une statue. » ; « Il fit deux pas vers la robe d'or. [...] Les deux hommes finirent par s'épouvanter de leur bestialité réciproque et regardèrent la robe d'or. » (HN : 708 ; 735) Plus encore, le cadet est en étroite relation avec ce qu'il porte ainsi qu'avec les objets qui l'entourent, de telle sorte qu'il est constamment représenté de façon synecdotique, ce que fait également Paul-Éric en parlant de lui-même. Lors de l'épisode où Reutler bat son jeune frère, celui-ci s'écrie : « Tu vas m'abîmer, m'abîmer !... » (HN : 802), indiquant bien cet état d'objet. Même son propre frère, Reutler, en est conscient : « Je dis *nous* parce que tu es mon corps, et que je suis ton âme ! [...] Ce qui t'explique, cher, que tu pourrais bien être un corps sans âme. » (HN : 760) C'est donc dire que le contact avec l'artifice – contact fortement infectieux – a pour conséquence de réifier l'individu. De même, cette phrase confirme la relation entre le créateur et sa créature, le premier insufflant la vie, l'âme dans sa création. Enfin, étouffant et vampirisant ce qui reste de vivant (ou de naturel) chez Paul-Éric, sa robe de princesse byzantine se métamorphose en un artifice atroce et monstrueux :

Sous le dais de velours florentin, la princesse [...] dormait mal [...]. Elle étouffait dans sa ceinture à double étage, et ce qui lui restait de ses parures lourdes lui meurtrissaient les chairs. Les perles de la dalmatique, les chapelets d'améthyste, les anneaux, les croix grecques, s'enchevêtrant le long de son corps charmant, lui entraient peu à peu dans la peau, et les menues brindilles de la dentelle d'or imprimaient sur l'une de ses joues, s'appuyant, d'étranges caractères écrits à l'encre pourpre. Elle avait, au col, une petite morsure de vampire, son diadème glissait : sa tête très rejetée en arrière, seulement couronnée de ses cheveux soulevés, arrondis en deux croissants bizarres, paraissait morte, la bouche ouverte, dans un effort douloureux [...]. [J.S.]

(HN : 736)

Ainsi, la fantastiçité de Paul-Éric réside dans le fait qu'il soit considéré dans l'œuvre comme un objet – un artifice – d'une splendeur *hors nature*, surnaturelle, ayant perdu définitivement son état d'être, de vivant : « Venu à la nature après une existence d'artificiel, la nature le [Paul-Éric] faisait paraître plus artificiel, outrant ses défauts au plein soleil de la réalité. » (HN : 742)

Quant à Reutler, contrairement à Paul-Éric, il incarne plutôt un Pygmalion décadent : un faiseur d'artifices, tels que son jeune frère. En effet, le roman de Rachilde est traversé de part en part par ce mythe, très prisé et surtout réinventé par les auteurs de la fin du XIX^e siècle. Toutefois, puisqu'il s'agit d'une infection de l'artifice, l'aîné en sortira, lui aussi, contaminé : « J'ai fait de la nature le décor de ma volonté³⁶⁶ et je suis hors d'elle, au-dessus, désormais, comme celui qui peut la changer selon ses visions, la rendre l'artifice. » (HN : 759-760) Après avoir confectionné un brin de muguet rose pour Paul-Éric, qui salue les talents inventifs de son grand frère (« Où l'as-tu trouvée ? Jorgon disait que ça n'existait pas. – Je ne l'ai pas trouvée, je l'ai créée, si je puis me permettre cette expression ambitieuse. [...] – Reutler, tu es un dieu. » (HN : 644)), Reutler poursuit ses expérimentations, cette fois, sur son cadet : « Je vous *recrée*, je vous somme d'être » ; « Étudiant sans cesse son sujet, comme l'horticulteur étudie le développement d'une monstrueuse fleur double, il l'entourait [Paul-Éric] de tous les soins et de tous les dévouements [...]. » (HN : 737 ; 742) Par conséquent, le vénéneux syndrome de l'artifice se transmet d'une toute autre façon chez Reutler : ce dernier, remarquant la déficience de la nature, tout en constatant sa propre puissance et sa force

³⁶⁶ Reutler répètera cette même phrase à la toute fin du roman, tandis que le feu gagne la chambre de Paul-Éric.

créatrice, s'enorgueillit dans ce rôle de dieu. À plusieurs reprises dans le texte, l'aîné se déifie : « Certes, je ne suis pas infailible, mais j'ai une si belle volonté de l'être que je le suis déjà. » ; « Je suis l'absolu, je suis peut-être aussi l'orgueil, je ne sache pas qu'on fasse des dieux sans orgueil. » (*HN* : 159 ; 763) C'est donc dire qu'être *hors nature* signifie, en somme, être au-delà ou au-devant d'elle, qu'il s'agisse de la devancer, de lui faire ombrage, par une beauté surnaturelle (Paul-Éric) ou de la surpasser tel un dieu créant selon sa volonté (Reutler). Et comme le mythe originel de Pygmalion, Reutler développe des sentiments amoureux pour son frère au fil du roman. Lorsque Paul-Éric se travestit en princesse byzantine, Reutler, croyant au subterfuge, est sur-le-champ séduit par cette beauté exotique (*HN* : 708). Néanmoins, dans la deuxième partie du roman, Reutler semble toujours avoir conservé ce penchant amoureux pour son frère, puisque Marie, frustrée par l'attention démesurée que Reutler porte à son frère, décidera de provoquer un feu dans le château³⁶⁷. Comme le souligne Édith Silve, dans sa préface aux *Hors Nature* réédités chez Séguier en 1994, Rachilde, par mythe interposé et bien sûr inversé, présente un couple de frères, dont l'aîné pratique ce que Huysmans appelle, dans son roman *Là-bas*, « le pygmalionisme qui tient, tout à la fois, de l'onanisme cérébral et de l'inceste³⁶⁸ », en tant que désir, pervers, de s'unir à sa propre créature, sortie de soi-même. Il y a bien ce rapport amoureux grandissant de complétude

³⁶⁷ Tel que l'énonce Bachelard dans sa *Psychanalyse du feu*, « la psychiatrie moderne a élucidé la psychologie de l'incendiaire. Elle a montré le caractère sexuel de ses tendances. [...] Un incendie détermine un incendiaire presque aussi fatalement qu'un incendiaire allume un incendie. Le feu couve dans une âme plus sûrement que sous la cendre. L'incendiaire est le plus dissimulé des criminels. » Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992 [1949], p.24 (coll. « Folio/essais ») [que je nommerai désormais *PF*]. Le geste criminel de Marie a une double signification. D'une part, Marie, monstre rejeton de la nature, puisqu'elle est femme, se voit exclue, rejetée, de cette relation de désir/plaisir et, sexuellement frustrée, se venge. Comme les autres héroïnes rachildiennes (telles Mary ou encore Raoule), Marie refuse que son désir/plaisir soit mis au second plan et devient, dès lors, mortifère. D'autre part, en incendiant Rocheuse, elle provoque un rétablissement de la nature en annihilant les frères de Fertzen, représentants ultimes de ce culte de l'artifice *hors nature*.

³⁶⁸ Karl-Joris Huysmans, *Là-bas*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1891], p.179. Mayer, dans son article sur *L'Heure sexuelle*, voit ce même pygmalionisme entre Louis et Léonie ; ce dernier tente de recréer dans la femme réelle la reine du temps passé, chimère impossible à saisir, ce qui causera leur rupture, puis la folie de Louis au terme du roman. Voir Régina Bollhalder Mayer, *HSR*, p.176.

narcissique entre le créateur et la créature ; et le feu à Rocheuse arrive à point nommé pour mettre un terme à ce qui ne devrait être.

Enfin, si, tout au long de cette œuvre, les objets tendent tranquillement à s'animer, il en est tout autrement à la fin lors de l'incendie du château de Rocheuse. En effet, le feu – qui « purifie tout » selon Reutler (*HN* : 760) – amplifie cet éveil de l'artifice et, par le fait même, l'aspect fantastique de l'œuvre de Rachilde. En constatant qu'il y a le feu à Rocheuse, Reutler s'écrie : « Voici la pureté, voici l'apothéose ! » (*HN* : 839) Cette affirmation montre non seulement le pouvoir indéniable et purificateur du feu, mais aussi le fait que le personnage est conscient de sa fin imminente. Cette association idéalisée entre pureté et feu est abordée par Bachelard dans le chapitre VII de *La psychanalyse du feu* (1949) ; il y explique la symbolique double et antinomique que le feu a acquise depuis fort longtemps (à la fois pur et impur). Bachelard insiste sur le fait que la doctrine du feu, liée à l'alchimie – qui est « une science d'hommes, de célibataires, d'hommes sans femme, d'initiés retranchés de la communion humaine au profit d'une société masculine » –, est « fortement polarisée par des désirs inassouvis » et ce feu sexualisé « intime et mâle, objet de méditation de l'homme isolé, est naturellement le feu le plus puissant³⁶⁹. » C'est ce que présente ici Rachilde avec Reutler, alchimiste/Pygmalion/créateur de fleur impossible et de créature hors de ce monde. Il semble logique que Reutler, seul dans l'incendie, défie le feu, seul représentant assez puissant pour rétablir l'ordre, puisque rien ne semblait à l'épreuve de cet homme jouant à dieu. Le lecteur

³⁶⁹ Gaston Bachelard, *PF*, p.64.

assiste alors à un véritable déchaînement du décor et des objets, et ce, dans une personnification infernale :

Des averses rouges tourbillonnaient du haut des plafonds où les caissons et les rosaces s'agitaient, doués d'une existence fantastique. Tout avait des gestes. Les meubles, d'or et de vermeil, sautaient en une danse bizarre, dérangés par des bras puissants. [...] Les petits meubles de laque pleuraient leurs étagères à grosses gouttes noires, épaisses, gluantes, affreuses comme des larmes de bitume. [...] Des statuettes, aux visages livides d'effroi, se levaient toutes seules, d'horreur, et tombaient en avant, la tête auréolée³⁷⁰.

(HN : 839)

Puisque le feu contribue à cette effervescence de l'artifice, il va de soi qu'il se présente également sous une forme vivante, plus précisément animale :

Des gueules brûlantes happèrent l'épaule de Reutler et lui déchirèrent ses habits ; cela le pénétra d'un coup de croc féroce, et y demeura comme la morsure d'un animal dont la bouche se moulerait sur la chair de sa victime, en lui léchant la peau d'une langue toute hérissée de papilles pointues.

(HN : 840)

Le feu, telle une « meute retrouv[ant] la piste » (HN : 840), entraîne, de façon définitive, le récit du côté du fantastique, véritable vision surnaturelle, plus ou moins hallucinée, lui conférant une atmosphère étrange. Le roman de Rachilde s'achève ainsi sur l'engloutissement final des frères, « mur[és] vivant[s] dans leur bonheur, le feu » (HN : 840) et leur bazar artificiel, « trop hauts » pour être sauvés et « personne pour [les] admirer » dans leur apothéose (HN : 843-844). Prisonnier des flammes avec son frère, Reutler osera un dernier et ultime pied de nez à la nature, incarnée par le feu. Ce dernier étrangle Paul-Éric, tandis que le feu gagne la pièce :

³⁷⁰ Pour Ducrey, cet épisode de liquéfaction du décor préfigure certains tableaux du peintre catalan Salvador Dalí. Voir Rachilde, *HN*, p.633.

Sous la poussée frénétique de l'incendie, la trappe jaillit en une seule flamme rouge, énorme, dévorant le ciel.

– Trop tard, petite sœur, cria Reutler orgueilleusement ! Je suis encore le maître chez moi !

Et son visage calme fut baigné de pourpre, comme éclaboussé de tout le sang des guerres.

(HN : 844)

Les hors nature se présente donc comme une longue descente aux enfers, émaillée de scènes étranges, où l'artifice trône en tant qu'élément fantastique. Décor surchargé, objets mouvants, personnages artificiels, univers du kitsch et du toc, le réalisme est bel et bien écarté dans cette œuvre et laisse place à une atmosphère surnaturelle et insolite. Infectés par cette exposition massive, les personnages finissent par être assujettis à ce qui les entoure, ce qui les mène à leur perte à force de rechercher l'artifice impossible. De fait, tourner le dos à la nature consiste nécessairement à tourner le dos au monde. Mais de quelle façon ? Pour Paul Verlaine, la littérature décadente est « l'art de mourir en beauté³⁷¹ ». Par l'assassinat de son frère, Reutler montre, encore une fois, que la nature n'est que « le décor de [s]a volonté » (HN : 844), lui, le dieu créateur, le Pygmalion décadent, non pas de la vie, mais de l'artifice et, au final, de la mort³⁷².

³⁷¹ Propos de Paul Verlaine relatés par Ernest Raynaud dans « Les poètes décadents », *La Plume*, n°352, 15 décembre 1903, p.634-641.

³⁷² Une version préliminaire de cette étude a fait l'objet d'un article, dans le cadre de la publication des actes du 5^e colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC, UQAR et UQTR : Vicky Gauthier, « L'artifice fantastique : étude des *Hors nature*, *mœurs contemporaines* de Rachilde », *Imaginaires, écritures, savoirs : une traversée du littéraire. actes du 5^e colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC, UQAR et UQTR*, Rimouski, Tangences Éditeur, 2013, p.89-98.

3.3.2 Tout commença par un tableau : étude de *La virginité de Diane*

*L'art n'est pas de faire revivre
À autrui ce qu'on a éprouvé,
Mais de lui faire vivre ce que
L'artiste a conçu et que nul n'a vécu.
L'art commence où finit la vie.
Joséphin Péladan*

*Jamais l'œuvre la plus belle ne peut être comprise.
La simplicité même repousse parce qu'il faut que
L'admirateur ait le mot de l'énigme.
Les jouissances prodiguées aux connaisseurs
Sont toujours renfermées dans un temple,
Et le premier venu ne peut pas toujours dire :
« Sésame, ouvre-toi ».
Honoré de Balzac, Des artistes*

Ce roman – difficile à trouver de nos jours puisqu'il n'a jamais été réédité après sa première parution en 1886 – rappelle, par moments, *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Tout comme le récit de Balzac, toute la diégèse du roman de Rachilde est centrée sur un tableau et celui-ci affecte de façon considérable les personnages impliqués. Je propose donc de voir comment l'écrivaine, dans ce roman rare et peu étudié, inverse ici les choses, les pense à rebours en présentant non pas un personnage fantastique/monstrueux contagieux au point où son environnement se voit infecté, ce dont il a été question auparavant dans cette thèse, mais bien un objet monstrueux/fantastique contagieux détruisant irréversiblement ceux qui l'entourent.

Le texte de Rachilde s'ouvre sur le renommé peintre Carlier³⁷³ qui nourrit le désir de faire un nu de sa fille en Diane adolescente, puisqu'elle partage, selon le père, plusieurs attributs avec la déesse. L'étrange demande du père, se déroulant sur quelques pages, tombe rapidement du côté du fantastique en présentant le peintre comme étant possédé à la fois du démon, mais aussi par cette rage – à la Pygmalion – de créer l'œuvre totale, suprême :

– Voilà, ma fillette, reprit l'homme suffoqué, j'ai hésité longtemps, je ne trouve rien. Tu sais ? pour le modèle de ma Diane adolescente... Eh bien...c'est toi !...toi...tout entière ! Écoute ! Faut avoir pitié de ton pauvre monstre de papa !... [...] Fillette ! veux-tu me prêter ta beauté pour que je l'immortalise ?... Et il joignit les mains avec une honte dans le regard. [...] Ta beauté [...] m'appartient, puisque je t'ai mise au monde ! [...] C'est fort mal, j'en conviens... Mes modèles sont vieux, usés, connus... Toutes ces femmes qui tombent dans nos ateliers ne valent pas une étude au crayon ! J'ai, au bout de mon pinceau, une création superbe, un sujet divin !...je le vois, je le sens, je l'esquisse par le cœur !... Mais, enfant, le véritable chef-d'œuvre sort de la véritable nature : j'ai créé et je retrouve en toi ma création. Pendant que je t'admirais, il y a un instant, j'étais illuminé, mon génie me revenait comme une possession du démon ! [...] Ah !...c'est que depuis quelque temps je suis l'esclave d'une pensée folle...je n'osais l'exprimer... [...]

– Petit père, interrogea-t-elle, anxieuse, commençant à se douter de la vérité, sera-t-elle déshabillée ta Diane ?

– Eh ! oui...pardieu ! toute nue ! T'imagines-tu que je vais te mettre en robe à paniers pour poser une déesse ?...

Un grand silence tomba entre eux. Féa demeura surprise. Elle frissonna tout d'un coup [...].

– Tu voudrais me faire emprunter les modèles de mes rivaux ? jamais ! je veux créer, te dis-je ? Ça m'obsède, et il faut en finir... Personne n'aura vu et ne verra ma Diane. Elle rayonnera de vie sans qu'on puisse la comparer à une créature vivante. Elle me vaudra la gloire immense, car ce sera complètement mon œuvre. [...] Ah ! je te devrai un chef-d'œuvre !... [J.S.]

(VdD : 3-6)

³⁷³ Notons que les prénoms des deux peintres, Frenhofer et Carlier, ne sont jamais mentionnés dans l'une et l'autre des œuvres.

Après l'accord donné à contrecœur par Féa, le texte nous dit que « la bête féroce qui mordait le cœur du peintre était apaisée » (*VdD* : 6), ce qui accentue d'autant plus l'idée que la création future de ce tableau contre-nature se fera au prix de lourds sacrifices. En effet, comme le récit de Balzac – qui s'apparente également au genre fantastique³⁷⁴ –, c'est par la réalisation d'un tableau qui ne devrait pas être que le malheur s'abattra non seulement sur le peintre, mais aussi sur sa famille, à savoir son fils, Gaston, et sa fille, Féa. Gaston lutte d'abord contre son père pour que cette œuvre ne se réalise pas ; sa réaction souligne aussi le sacrifice que la bête de l'art demande en échange d'un chef-d'œuvre : « Il est fou ! bégaya-t-il, c'est une indignité... Il n'y a pas assez d'éhontées pour lui servir de modèle !... Il lui faut une vierge, maintenant...sa fille !... Son art ne respecte rien... [...] Ce serait une vraie prostitution³⁷⁵. » (*VdD* : 8-10) Féa prend finalement pitié de son père et finit par poser pour lui : « J'obéirai, mon Gaston, je serai son modèle ou il en perdrait la tête, il me maudirait...puis...enfin...c'est bête de lui refuser ça... » (*VdD* : 11) Comble de l'ironie, Carlier peintre, cet « être moitié ours, moitié homme », ce « monstre », selon ses enfants (*VdD* : 12 ; 23), perdra tout de même la tête, lorsqu'il constatera le déshonneur de sa fille, qu'il a laissée nue dans son atelier, mais avant tout la perte de son tableau (*VdD* : 30-31 ; 36). En plus d'avoir eu à sacrifier en quelque sorte la virginité de sa fille en échange d'un chef-d'œuvre, Carlier – devenu fou – lui sacrifie tous ses autres tableaux, en « les jetant [...] comme des êtres coupables aux pieds de Diane adolescente » (*VdD* : 35). « [O]ubliant sa fille, il offr[e] une hécatombe devant sa déesse bien-aimée », « tomb[e] dans une morne

³⁷⁴ Voir à ce propos l'article de Sigbrit Swahn, « *Le Chef-d'œuvre inconnu*, récit hoffmannesque de Balzac », *Studia Neophilologica*, 76:2, 2004, p.206-214.

³⁷⁵ Cette idée que l'*art ne respecte rien* va de pair avec la mentalité artistique du Frenhofer de Balzac qui sacrifie lui aussi tout et n'importe qui au service de son art. Tout comme Frenhofer se sert de Gillette pour atteindre le chef-d'œuvre absolu, Carlier, « depuis qu'il avait en tête la beauté de sa fille, [...] comprenait son utilité ; avant, cette fille l'embarrassait ». Rachilde, *VdD*, p.12. Ainsi, que ce soit chez Balzac ou chez Rachilde, la femme en art demeure un objet utile, un moyen, pour atteindre le chef-d'œuvre.

prosternation » et « demand[e] pardon à sa peinture... » (*VdD* : 35-36) C'est à ce moment que le roman de Rachilde interpelle le tableau fantastique de Dorian Gray dans le célèbre récit d'Oscar Wilde, tableau qui lui permettait de rester éternellement jeune. Bien évidemment, chez Rachilde, cette intertextualité se renverse : le tableau de Féa en Diane adolescente lui subtilise non seulement sa virginité (le viol), mais aussi sa jeunesse, son innocence et sa beauté. Une relation organique d'interdépendance s'installe entre Féa et le portrait de Diane adolescente immédiatement à la suite du viol de la jeune fille, où les descriptions des deux (la femme et l'objet) s'inversent³⁷⁶ : Féa a une « rigide immobilité effraya[nt] » son frère ; la toile, Diane, a, quant à elle, « tout son corps profané » par sa chute lors de l'assaut sur Féa (*VdD* : 32 ; 35) :

[L]e vermillon de la palette avait ensanglanté ses membres délicats, les lignes exquises de sa jambe nue étaient coupées par des filets de couleur pourpre, une branche de feuillage s'était élargie sur son épaule, laissant une empreinte cadavérique à travers les chairs maculées : il faut si peu de choses pour souiller un chef-d'œuvre et déshonorer une femme ! [J.S.]

(*VdD* : 35)

Féa, devenue une « pauvre fleur flétrie » (*VdD* : 43), n'est plus la même après avoir posé nue pour son père et en subir lourdement les conséquences puisqu'elle est enceinte de son agresseur. Les descriptions physiques de Féa, exilée à Biavre, montrent bien sa déchéance physique, morale et sociale ; la relation intime qu'elle partageait avec le portrait de Diane adolescente n'est plus désormais, la toile lui a tout pris :

La jeune femme était toute frêle, toute pâle, ses yeux s'entouraient d'un cercle bleuâtre indiquant une grande fatigue morale et physique. Diane adolescente, l'idéal charmant du peintre, avait perdu sa fraîcheur en même temps que ses forces. [...] Elle avait

³⁷⁶ Telles les autres héroïnes rachildiennes, Féa se range également du côté de l'inanimé, en particulier lors de la séance de pose où celle-ci est comparée à « un cadavre, [dont] les membres pendaient inertes, la taille se courbait avec un nonchaloir résigné. » Rachilde, *VdD*, p.19.

été toute brisée par cette violence de la maternité. [...] – Je suis laide maintenant !

(*VdD* : 80)

Rachilde interpelle la figure de Diane dans un rapport complètement inversé et fortement ironique dans ce roman, contrairement à ses autres textes où la déesse est invoquée, entre autres, pour son célibat, sa force, sa misandrie et son esprit guerrier ; nous n'avons qu'à penser, par exemple, aux héroïnes de *La marquise de Sade*, de *Madame Adonis* ou encore de *Monsieur Vénus*, dont l'association avec la déesse est davantage méliorative. Quant à *La virginité de Diane*, il ne s'inscrit pas du tout dans cette veine, malgré son titre n'annonçant en rien le drame à venir. La déesse Diane, ici, provoque plutôt déchéance et décrépitude, en soutirant à Féa force, jeunesse et innocence. Ce trait va de pair avec l'écriture de Rachilde qui joue sans cesse sur le double sens au moyen, entre autres, de l'inversion et fait subir le même sort à la figure de Diane en faisant d'elle une sorte de goule peinte dénaturant et vampirisant ce qui l'entoure. C'est donc par l'objet tableau, ce « portrait maudit » (*VdD* : 44), tel celui de Dorian Gray, que la chute de la famille Carlier a lieu.

Contrairement au texte de Balzac, celui de Rachilde ne porte pas sur les avancements de la peinture moderne ; il ne s'agit pas non plus d'un plaidoyer sur la définition et l'importance du rôle de l'artiste. Néanmoins, les deux récits partagent l'existence d'une toile à la fois impossible et destructrice : l'une impossible à voir/concevoir par les pairs de Frenhofer par l'amas de couches de peinture³⁷⁷ et l'absence (ou le peu) de ressemblance avec

³⁷⁷ Le domestique de Carlier évalue la toile de Diane, après sa chute, et dit qu'elle « est un gâchis comme une sauce de mauvaise cuisinière, le maître en est fou », ce qui rappelle la réaction de Probus et de Poussin face à l'œuvre incomprise de Frenhofer. Rachilde, *VdD*, p.36. Néanmoins, lorsque Roger, amoureux de Féa en exil en

la réalité ; l'autre impossible par le tabou (l'interdit) de l'inceste³⁷⁸ qu'il représente. Il s'agit bel et bien d'œuvres destructrices, puisque leurs créateurs finissent mort (Frenhofer) et fou (Carlier) après avoir constaté les dommages causés par leur œuvre qu'ils détruisent auparavant³⁷⁹. En effet, tout comme Frenhofer qui se pose comme artiste cannibale (puisqu'il provoque la rupture amoureuse entre Gillette et Poussin, la destruction de sa réputation de peintre de génie ainsi que sa propre mort), Carlier, par la réalisation de son tableau, salit l'honneur de sa famille³⁸⁰, cause son exil en province et sa ruine, le dépérissement physique et moral de Féa, détruit la carrière de compositeur de son fils, mais aussi la sienne, et, enfin, sombre dans la folie (le texte de Rachilde dit qu'en ayant survécu à l'incendie dans lequel la plupart de ses tableaux ont été détruits en même temps que son atelier, Carlier n'acquiert aucune notoriété supplémentaire, ce qui n'aurait pas été le cas si ce dernier avait aussi péri dans l'incendie qu'il a volontairement provoqué³⁸¹). Le peintre devient fou et la toile demeure

Biavre, se fait montrer la toile par Carlier père qu'il a retravaillée, il s'agit d'une « vision enivrante » au point où Roger est « affolé », « ébloui » et « chanc[èle] ». Rachilde, *VdD*, p.136-137.

³⁷⁸ Tandis que Carlier prépare son atelier pour y recevoir sa fille pour la pose, le passage compare, à plusieurs reprises, l'attitude du peintre tantôt à la « stupide contemplation [...] de l'époux », tantôt à la « frénésie de l'amant. », tout en affirmant que « l'art est à la fois plus cynique et plus *possesseur* que l'amour ! » *Ibid.*, p.9. La scène où Féa se dévoile nue à son père verse dans l'inconfort, qui est causé par la perspective double, c'est-à-dire à partir du point de vue de Carlier, mais aussi de celui de Féa : « C'était un spectacle étrange, ravissant, magnifique : le corps de Féa recevait sans un voile le jour éclatant qui tombait de la coupole. » *Ibid.*, p.17. De même, durant la séance de pose, Carlier père « contempl[e], en extase, la pupille horriblement dilatée, les lèvres ouvertes », le corps de sa fille et s'exclame, de façon « paternel[le] et inconvenant[le] tout à la fois » : « C'est beau ! [...] Quelle courbe ! Quelle hanche ! [...] Quand on songe que c'est moi qui l'ai faite ! » *Ibid.*, p.18 et 21.

³⁷⁹ Carlier sombre par deux fois dans la folie, ce n'est qu'après avoir vengé Féa que la toile de Diane adolescente est définitivement détruite. Au moyen d'un flacon d'acide, Carlier détruit son tableau et cette destruction s'apparente davantage à « [l']horrible décomposition » d'un corps humain, dont la pourriture monstrueuse et explicite de chacun des membres est décrite pas à pas au lecteur : « Le col du flacon se promena de l'orteil de la déesse à la courbe gracieuse de ses sourcils. [...] Les flancs de la déesse bleuèrent tout à coup, l'azur qui les entourait s'effaça dans une teinte jaunâtre, les seins ombrés d'incarnat devinrent subitement noirs, les jambes enflèrent et les cuisses grossirent d'une manière affreuse, on eût dit le cadavre d'une hydropique. Le visage perdit sa juvénile fraîcheur et soudain se distendit ; les yeux s'évanouirent, les narines se boursouflèrent, les lèvres se couvrirent de pustules rouges. La Diane de Carlier avait disparu ! » *Ibid.*, p.450-451.

³⁸⁰ Il faut savoir que les modèles de Carlier sont le plus souvent des femmes de classes sociales inférieures connues pour leurs mœurs légères. Carlier dénigre fortement ses modèles en disant d'elles qu'elles font un « métier de paresseuses sans scrupules ». *Ibid.*, p.21.

³⁸¹ « Carlier avait mis le feu aux tentures et aux tableaux entassés devant sa Diane ; déjà les flammes léchaient les pieds ravissants de la déesse, elles avaient complètement anéanti les œuvres du peintre, il ne leur restait plus

avec lui, voilée, jusqu'au moment opportun où il la vendra (sans le savoir) au violeur de sa fille, ce qui enclenchera le dénouement de l'histoire³⁸². En effet, à la suite de la mort de son fils, Carlier reprend ses esprits et ses activités de peintre pendant cinq années, puis se décide à vendre sa fameuse Diane adolescente pour « cent mille francs » à un baron qui lui voue « le même culte passionné que son créateur » (*VdD* : 112). Après que Féa lui ait révélé l'identité de son agresseur, qui se trouve à être l'acheteur de la toile, Carlier prend conscience de sa responsabilité dans toute cette histoire et orchestre la vengeance de sa fille : « Figurez-vous que j'ai compris trop tard ! [...] je suis le vrai coupable, moi, Carlier !...j'ai tout tué, tout sali, tout détruit par mon art !... » (*VdD* : 449) Carlier tue le violeur de sa fille à l'aide d'une « petite massue italienne » et redevient définitivement fou, « prétend[ant] qu'on lui avait déshonoré sa Diane, et qu'il s'est vengé en tuant le séducteur. » (*VdD* : 452-453) Ainsi, le tableau de Diane adolescente de Carlier constitue le moteur même de l'action dans le roman de Rachilde. Tout se passe en raison de ce fantastique tableau, plus vivant que le modèle lui-même, qui dépasse dès lors son statut de simple objet. Tant que ce « portrait maudit » existe (*VdD* : 44), rien n'est et ne peut être résolu. Le choix du titre de ce roman – *La virginité de Diane* – montre bien l'importance du tableau dans le mécanisme du récit de Rachilde, au point où celui-ci supprime le personnage de Féa qui est absorbé, drainé, de façon métonymique au tableau et dont l'identité et l'existence deviennent fantomatiques. Étonnamment, il n'y a que le fils Gaston Carlier qui périt, Carlier père et sa fille survivent à

qu'à dévorer sa dernière composition. Carlier venait de la terminer. Il était fou ; mais le génie [...] s'était dégagé des ténèbres [...]. [I]l avait reconquis toute la puissance de son pinceau et Diane resplendissait comme un véritable rayon divin [...]. [...] On éteignit le feu, on emporta la Diane chez Féa. La jeune femme couvrit le fatal portrait d'un voile [...] » Rachilde, *VdD*, p.39-40.

³⁸² Telle une promesse ou une malédiction, Carlier, plus préoccupé par sa toile profanée que par la disgrâce de sa fille, dira de façon proleptique : « Ma Diane, mon enfant ! je te sacrifie mon talent... Apaise-toi, pauvre Diane !...je tuerai celui qui a osé porter les mains sur toi !... » *Ibid.*, p.40.

la fin du récit, mais au prix de leur disgrâce sociale et de la santé mentale du père qu'il ne recouvrera jamais.

En somme, les romans de Rachilde versent souvent et lourdement du côté du descriptif ; quoiqu'ornementaux à première vue, ces passages participent également au fantastique de l'écrivaine puisque'un lien étroit se forme entre espace, objet et personnage dans une sorte de danse centripète où chacun emprunte à l'autre et/ou se métamorphose à son contact, et vice-versa. C'est pourquoi il était nécessaire de s'attarder à la représentation de l'espace et de l'objet qui en disent parfois beaucoup plus sur le personnage que lui-même. Narcissique de sa personne et cherchant à fuir le monde extérieur, il projette son narcissisme sur son environnement clos et, comme il est un monstre moral fantastique, son milieu et ses objets en seront contaminés ou il s'agira alors d'un décor et de ses objets foncièrement monstrueux/fantastiques dans une contamination à rebours, comme c'est le cas du culte de l'artifice tournant mal pour les frères des *Hors nature* ou bien du tableau dans *La virginité de Diane*, causant la perte de ceux et celles impliqués dans sa création, telle une boîte de Pandore qui n'aurait pas dû être ouverte.

CONCLUSION

RACHILDE, MONSTRE D'ÉCRITURE

*La conscience décadente est une conscience déréglée
Qui ne sait plus où s'arrêter et qui, étant stérile,
Ne peut rien faire d'autre qu'abuser de son pouvoir
En réitérant indéfiniment un même geste.
Vladimir Jankélévitch, La décadence*

Il va sans dire, le monstre, associé à la figure du célibataire, est à la mode au moment où Rachilde commence à publier, c'est-à-dire durant les vingt dernières années du XIX^e siècle. Toutefois, il est important de rappeler que l'écrivaine a poursuivi et maintenu obstinément la lignée de ce monstre décadent bien au-delà de cette période en continuant de faire paraître, au début du XX^e siècle et jusqu'à son décès en 1953, des textes à l'esprit fin-de-siècle, ce qui rend l'étude de son œuvre d'autant plus importante, puisque le problème que pose la décadence littéraire est de l'ordre de la durée et de la constance. Rachilde nous offre, par son œuvre, un témoignage substantiel rare et non négligeable de cette tendance littéraire, dont l'échantillonnage de romans présenté dans cette thèse a voulu montrer la cohérence et l'étendue. De même, l'étude de la figure du monstre et du contexte littéraire dans lequel écrit Rachilde a permis de bien comprendre ce qu'on entend par monstre à la fin-de-siècle et ce qu'il implique sur le plan créatif et littéraire. Elle a permis aussi de jeter les bases d'interprétation nécessaires à l'étude des romans de Rachilde, et ce, sous un nouvel

éclairage, notamment en ce qui a trait aux cas d'anormalité/monstruosité que représentent certains de ses personnages (en particulier ses personnages de femmes monstrueuses), et d'envisager la portée de cette figure ainsi que ses implications dans son œuvre, tout en considérant les diverses visées esthétiques et sociales qui en découlent. Comme le dit Larochelle :

La littérature qui reconnaît le monstre comme fécond lui donne un visage unique, et représentatif de son *ethos*. Étudier le *dire-monstre* enrichit la démarche sociocritique en dévoilant un versant souvent laissé dans l'obscurité³⁸³.

Qui plus est, lier l'œuvre romanesque de Rachilde au fantastique du monstrueux moral – et l'étudier sous cet angle, chose qui n'avait pas encore été faite jusqu'à présent – a permis de mettre davantage en perspective que, s'il y a répétition chez l'écrivaine, c'est qu'il y a une poétique qui s'y file, qui s'y tisse et qu'il est possible non seulement d'en rendre compte, et ce, sur plusieurs niveaux (rhétoriques, personnages, descriptions, etc.), mais surtout de lui donner sens, une cohérence. Il ne s'agit donc pas, pour Rachilde, de simplement et incessamment scandaliser le lecteur au moyen de thèmes sexuels scabreux, en ne faisant qu'« exploit[er] une mode³⁸⁴ », mais aussi d'interroger et de défier le langage par un mélange constant de genres et de styles, notamment par l'usage surprenant de la poésie au sein de sa *Tour d'amour*. Ce mélange est partie prenante du fantastique et de ses rhétoriques de suggestion et de monstration, dont se sert à profusion l'écrivaine afin de créer cette indécision, ambivalence, fantastique dans ses romans. Par la même occasion, l'écrivaine en profite pour dénoncer cette société ancrée dans une moralité bourgeoise unilatérale et restrictive, où la femme se voit contrainte de jouer son rôle de fille, de fille de joie, d'épouse

³⁸³ Marie-Hélène Larochelle (sous dir.), *D-M*, p.7.

³⁸⁴ Gérard Peylet, *LFS*, p.119.

ou de mère. Pour les personnages rachildiens, refuser tous ces rôles fait d'eux un monstre social, marquant la déroute identitaire d'une société en déchéance³⁸⁵. Par l'entrée inédite et subversive de ces héroïnes célibataires (tantôt prêtresses revendicatrices aux opinions fortes, tantôt animales primitives d'un autre temps), sorte de créatures hybrides entre le célibataire masculin fin-de-siècle et la dangereuse et létale femme fatale, figure omniprésente à la fin du XIX^e siècle, Rachilde amorce la rupture de l'identité féminine traditionnelle, qui se poursuivra au cours du XX^e siècle, en lui allouant le droit d'oser vivre d'une autre façon. De fait, celles-ci invoquent, à différents degrés, la déesse Diane, figure de femme forte surprenante et inédite au sein d'une décadence prônant plutôt l'objectivation de la femme, figure que Rachilde emploie à diverses reprises (références tantôt directes, tantôt indirectes) à travers son œuvre, notamment pour son refus de procréation, de mariage, mais aussi pour son attitude d'amazone virile. En effet, pour la première fois dans cette littérature essentiellement masculine, l'écrivaine donne une voix à des héroïnes célibataires, et ce, en tant que sujets refusant et critiquant les pièges intemporels de la féminité : la maternité, le mariage et l'amour socialement admis. Par le fait même, l'écrivaine redéfinit la femme, en lui octroyant la possibilité d'être plus que simple « fille, [veuve ou vieille fille], c'est-à-dire rien³⁸⁶ », et le pouvoir de désirer et d'accéder à la jouissance et au plaisir sans ce devoir social aliénant de la reproduction de l'espèce, et ce, avec une force de pensée et de subversion sans pareille pour l'époque, malgré les fins parfois tragiques et mortelles de ces personnages

³⁸⁵ Puisque, comme le souligne Mellier, « référées à la logique interne de la fiction et des personnages, les notions de *déchirure fantastique* et de *scandale* dépendent des relations qu'entretiennent les personnages et leurs mondes, et non des lectures externes que nous pouvons faire de ces relations, dès lors que nous les indexons sur le nôtre. » Denis Mellier, *op.cit.*, p.38.

³⁸⁶ Nathalie Prince, *LCF*, p.13.

féminins – le fait d’énoncer ce genre de discours, de le faire exister et de lui octroyer une place constitue une subversion en soi, peu importe l’issue.

De même, on reproche souvent à Rachilde son côté répétitif, certains vont encore plus loin en affirmant (à tort et de façon fort réductrice, à mon sens) qu’elle n’a cessé de réécrire encore et toujours la même œuvre, son *Monsieur Vénus*. Peut-être, au contraire, faut-il y voir là une superstructure, un fil d’Ariane qui mettrait en lumière une cohérence : une façon de concevoir ce que tous les personnages de Rachilde recherchent (ou tentent d’éviter) : l’amour. Participant à la mode fin-de-siècle du personnage célibataire masculin refusant cet amour normal, mais le plus souvent en décalage avec elle, grâce à ses personnages de femmes célibataires plus marginales encore, Rachilde nous offre un amour empreint de liberté, une liberté qui se veut un retour vers des temps primitifs. Prince, dans son ouvrage sur les célibataires fantastiques, montre comment ce personnage (homme) – autant réel que de papier – dérange par son inutilité sociale. Or, n’y a-t-il pas plus inutile, plus dérangeant pour une société misogyne qu’une femme qui refuse son rôle de reproductrice et qui tente, tant bien que mal, d’acquérir une certaine indépendance ? Certes, je n’insinue pas ici que Rachilde était féministe – bien loin de là (elle l’a elle-même dit et redit à plusieurs occasions – son pamphlet à l’appui). Néanmoins, on ne peut nier l’existence de certaines phrases rebelles, en contradiction avec sa propre créatrice, prouvant par-ci par-là un goût criant pour la liberté d’être, d’agir et d’aimer peu importe le genre et les conventions. Rappelons à cet effet les propres paroles de Rachilde, tirées de son pamphlet, résumant bien ce qu’on trouve un peu partout dans son œuvre romanesque, comme si elle vivait à travers ses femmes de papier : « Par-dessus tout j’aime la liberté...surtout la mienne ! » (*PJNSPF* : 72) Cette thèse

a donc tenté de montrer qu'il y a bien un au-delà au leitmotiv sexuel, un au-delà intéressant et riche à étudier au sein des romans de Rachilde, car, comme le souligne Angenot, « cette littérature [fin-de-siècle] qui prône l'audace et l'indécence joue un rôle idéologique dont la peinture des désirs sexuels *malsains* n'est que le moyen³⁸⁷ ».

L'exploration de ces nouvelles avenues par Rachilde a été possible grâce à l'esthétique fantastique fin-de-siècle, dont l'isolation extrême des personnages du reste du monde dans l'espace clos et étanche de la maison devient le lieu privilégié de toutes les expérimentations. Au sein de cette demeure étrange, Rachilde montre comment le/la propriétaire a une relation d'osmose (écofantastique) avec celle-ci et les objets la peuplant (en particulier la chambre), de sorte que l'espace devient aussi révélatrice de la fantasticalité du personnage, tel un miroir ou encore un prolongement de celui-ci, lui servant à s'abriter, « en retrait des autres, comme s'il n'avait jamais intégré l'ordre social bourgeois³⁸⁸ », afin de garantir sa survie et sa pérennité. L'écrivaine montre également que l'effet à rebours – où l'objet, devenu monstrueux et élevé au rang de culte – peut tout aussi bien contaminer les personnages et entraîner mort et destruction. Ainsi, les romans de Rachilde créent un environnement bien particulier : artificiel, surchargé, hétéroclite et hautement métaphorique, montrant bien, chez l'écrivaine, la portée et la richesse du fantastique du monstrueux moral, qui est d'abord une affaire d'écriture et de poétique.

³⁸⁷ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, p.118.

³⁸⁸ Nathalie Prince, *LCF*, p.36.

Il est ardu de ne pas rapprocher le sort des personnages rachildiens de celui de leur créatrice, comme si le monstre était une figure à ce point poreuse et hautement contagieuse qu'il s'attaquerait à tous les niveaux de la création, y compris à celle tenant la plume. En effet, si, dans le genre fantastique, « c'est le texte qui fait peur³⁸⁹ », il semblerait que Rachilde effraie également. Le jugement rapide porté à son endroit, et que certains reconduisent encore aujourd'hui, à savoir que son œuvre est trop près de son propre vécu (jugement que l'on pourrait d'ailleurs porter à nombre d'auteurs), corrobore cette tendance visant à minimaliser son importance dans le champ littéraire, à dénigrer son œuvre et même à faire sombrer l'une et l'autre dans l'oubli. À la fois prise au piège par ses positions idéologiques catégoriques, sa pratique d'une littérature désuète et de moins en moins populaire au fil du temps et, surtout, son statut de femme auteure au sein d'une époque foncièrement misogyne, Rachilde est elle-même une écrivaine monstre *qui fait peur*³⁹⁰. La « dissonance et l'inconfort³⁹¹ » qui traversent l'entièreté de ses romans se voient aussi transposer en sa propre personne par une ambivalence identitaire difficile à saisir : l'usage de pseudonymes, le travestissement en homme, préalablement autorisé par la préfecture et, même, la poursuite de l'écriture, bénédiction sollicitée auprès du maître, Victor Hugo, montrent bien qu'être écrivaine, même après Madame de Staël et George Sand, est toujours une affaire d'anormalité/de monstruosité à la fin du XIX^e siècle dans une tension entre « être de la partie », tout en « étant autre », en marge, ce qui n'est pas étranger au fantastique. Mellier résume ici les fondements du genre,

³⁸⁹ Nathalie Prince, *LF*, p.67.

³⁹⁰ Comme le rappelle Sylvie Massé : « Le texte d'une femme est toujours une transcription, une modélisation d'une réalité vécue différemment et qui s'oppose donc nécessairement au discours dominant que tiennent les hommes à l'intérieur de la culture littéraire ». Sylvie Massé, *Les stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle : l'expression implicite d'une parole hétérogène*, Québec, Les cahiers de recherche du GREMF, Université Laval, vol.55, 1993, p.3.

³⁹¹ Michael R. Finn, *op.cit.*, p.189.

qui concordent parfaitement avec ce que cette thèse a tenté de prouver par l'étude des romans de Rachilde :

Est fantastique ce qui déroge à nos représentations, trouble nos croyances, déplace nos modèles, divise notre singularité et dévoile, le temps d'une fiction, l'altérité qui sommeille en nous. Est fantastique le langage qui déconstruit le sens que nous accréditons au réel, qui rompt l'ordre des vérités sociales, oppose à celles-ci l'existence, plus ou moins avouable, d'un langage interdit, enfoui, refoulé. Est fantastique le texte qui nous montre l'hybridité, l'équivoque de notre être au monde et fait vaciller nos certitudes les plus tenaces³⁹².

Cette altérité, qui est constitutive du monstre fin-de-siècle, touche également la place de Rachilde au sein du champ littéraire. Il n'y a qu'à regarder les ouvrages portant sur la littérature décadente pour voir qu'il n'y pas de réel consensus à son endroit : elle passe de *Reine des décadents* influente à simple compagne du tumultueux Mendès ou à l'épouse de Vallette, voire à grande absente de ce cercle d'hommes avec qui elle s'est pourtant liée d'amitié, parfois en tant que mentor. Plus encore, Rachilde, au même titre que son œuvre, a clamé elle-même sa position équivoque d'écrivaine, qu'elle ne souhaitait à personne, se voyant comme une étrange créature, un monstre unique, dont il ne faut surtout pas suivre les traces. Permettez-moi une dernière longue citation tirée de *Pourquoi je ne suis pas féministe* :

Je n'ai jamais eu confiance dans les femmes, l'éternel féminin m'ayant trompé [sic] d'abord sous le masque maternel et je n'ai pas plus confiance en moi. J'ai toujours regretté de ne pas être un homme, de porter seule tout le plus lourd du fardeau de la vie pendant ma jeunesse, il eût été préférable d'en avoir au moins les privilèges sinon les apparences. Cette tendance à des allures masculines ne m'a nullement inspiré le désir de m'emparer de droits qui n'étaient pas les miens. J'ai toujours agi en individu ne songeant pas à fonder une société ou à bouleverser celle qui existait. J'aime par-dessus tout la logique et si je consens à être une exception (on ne peut pas faire autrement dans certains cas) je n'entends pas la confirmer en prenant mes personnelles erreurs pour de nouveaux dogmes.

³⁹² Denis Mellier, *op.cit.*, p.112.

[...]

Ayant beaucoup vécu, bien ou mal, je ne peux offrir ici que le résultat de mes propres expériences [...] en prenant cette liberté comme représentant, malgré moi, une des premières féministes de l'époque, sinon par le mérite, au moins par l'esprit révolutionnaire d'alors...qui est, à présent, l'esprit réactionnaire [...]. [J.S.]

(*PJNSPF* : 6 ; 8)

Rachilde, qui, au final, se dénigre tout autant que l'ont fait les critiques d'hier et d'aujourd'hui – peut-être est-ce là l'une des raisons de sa défaveur (de son discrédit) au sein de l'histoire littéraire ? – témoigne de son propre malaise quant à sa place au sein de la littérature, mais aussi de la société. Échappant – ou voulant échapper – à toute catégorisation (femme, écrivaine, féministe), elle demeure un monstre, dont « l'imagination, les caprices, toutes les fantaisies sont vraiment des choses inquiétantes » (*QJJ* : 9), bien décadentes et fantastiques « pour des gens soucieux du savoir-vivre » (*QJJ* : 9), partageant plus de points communs avec ses créatures de papier qu'avec cette société qui évolue ou régresse trop pour celle qui, à la fin de sa vie, s'est « retirée dans la tour d'ivoire...de [s]es cheveux blancs » (*PJNSF* : 53-54). Cette posture n'est pas sans rappeler celle de son héroïne, Mme de Lydone, face à la modernité, qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher de celle de sa propre créatrice :

Elle faisait partie d'une société bien française qui surnageait sur les vagues furieuses du mauvais goût de l'époque, résistait aux assauts de tous les snobismes exotiques [...]. Marie-Louise de Lydone, peut-être par orgueil, oubliait son mépris du temps présent avec cet esprit de résistance qu'ont tous les êtres libres en face de la vulgarité ou simplement l'acquiescement du vulgaire.

[...]

C'est un morceau du vieux Paris que je dispute de toutes mes forces à nos bons édiles et que je ne leur céderai qu'avec ma propre existence. Oh ! ce ne sera pas long !

(*MdL* : 96 ; 16-17)

Or, ce « ce ne sera pas long » dans le cas de Rachilde fait d'elle l'écrivaine décadente peut-être la plus prolifique d'entre tous par sa monstrueuse carrière littéraire. Monstre, en tant que seule femme écrivaine dans un cercle d'hommes écrivains ; monstre, en tant que seule décadente par-delà la fin du XIX^e siècle, alors que tous ont délaissé, depuis fort longtemps, cette littérature de l'excès ; monstre, en tant qu'écrivaine qui a produit plus de soixante œuvres littéraires ; Rachilde a montré « qu'une enfant de quinze ans [au lieu de] *brode[r]* sur des canevas ou des lingeeries, mais...sur du papier, [bien que ce soit] beaucoup moins solide, encore moins utile et presque inconvenant » (*QJJ* : 9), peut, malgré tout, et surtout malgré elle, s'imposer comme un incontournable de la décadence et du fantastique du monstrueux moral. Prince conclut son ouvrage en laissant entendre que « le célibataire incarne peut-être le *dernier monstre* fantastique³⁹³ », à cela il faudrait ajouter le monstre rachildien, cette femme célibataire iconoclaste et marginale, parfois virile, tantôt philosophe platonicienne et, surtout, toujours étrange et en décalage, constituant, à elle seule, le véritable *dernier monstre fantastique*, l'ultime lieu, l'ultime limite, de cette monstruosité, telle *La Tour d'amour* au centre de la mer déchaînée.

³⁹³ Nathalie Prince, *LCF*, p.355.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ŒUVRES

ROMANS DE RACHILDE

À mort, Paris, Monnier, 1886.

Duvet-d'ange. Confession d'un jeune homme de lettres, Paris, Messein, 1943.

Jeux d'artifice, Paris, Ferenczi, 1932.

La femme aux mains d'ivoire, Paris, Éditions des Portiques, 1929.

La femme dieu, Paris, Ferenczi, 1934.

La fille inconnue, Paris, Imprimerie la technique du livre, 1938.

La haine amoureuse, Paris, Flammarion, 1924.

La jongleuse, Paris, Mercure de France, 1900. Réédition des Femmes (Éditions), préface de Claude Dauphiné, 1983.

La marquise de Sade, Paris, 1887. Réédition chez Mercure de France, préface d'Édith Silve, en 1981.

La maison vierge, Paris, J. Ferenczi, 1920.

La princesse des ténèbres, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1896.

La sanglante ironie, Paris, Léon Genonceaux Éditeur, 1891.

La souris japonaise, Paris, Flammarion, 1921.

La Tour d'amour, Paris, 1899. Réédition au Mercure de France, préface d'Edith Silve, 1994.

La virginité de Diane, Paris, Monnier, 1886.

L'Amazone rouge, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1932.

L'Animale, Paris, 1893. Réédition au Mercure de France, préface d'Edith Silve, 1993.

L'Anneau de Saturne, Paris, Ferenczi, 1938.

L'Autre Crime, Paris, Mercure de France, 1937.

L'Hôtel du grand veneur, Ferenczi, 1922.

Le château des deux amants, Paris, Flammarion, 1923.

Le dessous, Paris, Mercure de France, 1904.

Le grand saigneur, Paris, Flammarion, 1922.

Le meneur de louves, Paris, Mercure de France, 1905.

Le mordu, mœurs littéraires, Paris, Félix Brossier éditeur, 1889.

Les hors nature. Mœurs contemporaines, Paris, 1897. Réédition dans l'anthologie de Guy Ducrey, *Romans fin-de-siècle*, Paris, Robert Laffont, 1999 (coll. « Bouquins ») [textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey].

Les Rageac, Paris, Flammarion, 1921.

Les voluptés imprévues, Paris, Ferenczi, 1931.

L'Heure sexuelle, Paris, Mercure de France, 1898.

L'Homme aux bras de feu, Paris, Ferenczi, 1930.

L'Hôtel du grand veneur, Paris, Ferenczi, 1922.

Madame Adonis, Paris, Monnier, 1888.

Madame de Lydone, assassin, Paris, Ferenczi, 1929.

Minette, Paris, Librairie française et internationale, 1889, 2^e édition.

Monsieur de la nouveauté, Paris, Dentu Éditeur, Librairie de la société des gens de lettres, 1880. Avec une préface d'Arsène Houssaye.

Monsieur Vénus, roman matérialiste, Bruxelles, 1884. Réédition chez The Modern Language Association of America, préface de Melanie C. Hawthorne et Liz Constable, New York, 2004 (coll. « MLA Texts and Translations »).

Nono, roman de mœurs contemporaines, Paris, 1885. Réédition au Mercure de France, préface d'Édith Silve, 1994.

Notre-Dame des rats, Paris, Querelle, 1931.

Refaire l'amour, Paris, Ferenczi, 1927.

Son printemps, Paris, Mercure de France, 1912.

AUTRES TEXTES DE RACHILDE

Alfred Jarry ou le surmâle des lettres, Paris, Grasset, 1927. Réédition chez Arléa en 2007.

Dans le puits ou la vie inférieure (1915-1917), Paris, Mercure de France, 1918, 4^e édition.

Face à la peur, Paris, Mercure de France, [1939] 1942, 4^e édition.

Pourquoi je ne suis pas féministe, Paris, Éditions de France, 1928, (coll. « Leurs raisons »).

Quand j'étais jeune, Paris, Mercure de France, 1947.

Théâtre des bêtes, Paris, Les Arts et le Livre, 1926.

Le tiroir de Mimi-Corail, Paris, Monnier, 1887.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

BALZAC, Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 2005 [1831] (coll. « Folio Classiques »).

Id., *Le père Goriot*, Paris, Gallimard, 1976 [1835] (coll. « Folio Classiques »).

GAUTIER, Théophile, « Omphale, la tapisserie amoureuse ou histoire roccoco », *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, 2005 [1834]

HUYSMANS, Joris Karl, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1884].

Id., *Là-bas*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1891].

LEROUX, Gaston, *Le fantôme de l'Opéra*, Paris, Caractère, 2011 [1910] (coll. « La Bibliothèque du collectionneur »).

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation : Livre IV*, Paris, Garnier Flammarion, 1961 [1762].

WILDE, Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 1992 [1890] (coll. « Folio Classiques »).

ZOLA, Émile, *La curée*, Paris, Gallimard, 1999 [1871] (coll. « Folio Classiques »).

Id., *Mes Haines : Causeries littéraires et artistiques*, Paris, Charpentier, 1879 [1866].

RÉFÉRENCES THÉORIQUES

SUR RACHILDE

AURIANT, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, Paris, À L'Écart, 1989.

ALONSO, Ana, « *L'enfer des enfers*. Approche de l'espace dans *La Tour d'amour* de Rachilde », dans EZQUERRE, Julián Muela (éd.), *Le locus terribilis. Topique et expérience de l'horrible*, Berne, Peter Lang, 2013, p.161-186.

APTER, Emily, « Weaponizing the *Femme Fatale*: Rachilde's Lethal Amazon, *La Marquise de Sade* », *Fashion Theory*, Volume 8, Issue 3, 2004, p.251-266.

BARONIAN, Jean-Baptiste, « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, Paris, n°288, 1991, p.42-46.

BARSTAD, Guri Ellen, « Violence et sacré dans *La jongleuse* de Rachilde », *Revue Analyses*, vol.12, n°1, 2017 [revue en ligne].

BERGERON, Patrick, « Rachilde. La comédie des sexes et la virilité déchu », dans GRENAUDIER-KLIJN, France et al., *Écrire les hommes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p.113-132 (coll. « Culture et Société »).

Id., « *Les hors nature* de Rachilde ou comment s'inventer un sexe », dans BEAULIEU, Jean-Philippe et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2011, p.185-193 (coll. « L'école du genre »).

BORDEAU, Catherine, « Women's Environmental Influence and Social Change in Rachilde's *La Marquise de Sade* », *Romance Quarterly*, (50:1), 2003, p.24-32.

BREVIK-ZENDER, Heidi, *Fashioning Spaces: Mode and Modernity in Late-Nineteenth-Century Paris*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.

Id., *Rachilde, femme de lettres 1900*, Périgueux, Éditions Pierre Fanlac, 1985.

DAVID, André, *Rachilde, homme de lettres*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1924.

DUCREY, Guy, « Introduction aux *Hors Nature* de Rachilde », *Romans fin-de-siècle*, Paris, Robert Laffont, 1999.

DUGAS, Marie-Claude, « Femme fatale et femme nouvelle : des modèles féminins transgressifs dans *La jongleuse* de Rachilde », dans OBERHUBER, Andrea, Alexandra ARVISAIS et Marie-Claude DUGAS (sous dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.101-111 (coll. « Interférences »).

FISHER, Ben, « A Perversity of Perversions: Rachilde and the Quest for Taboos », *New Zealand Journal of French Studies*, (28:1), mai, 2007, p.44-55.

FISHER, Dominique D., « À propos du "Rachildisme" ou Rachilde et les lesbiennes », *Nineteenth-Century French Studies*, vol.31, no 3&4, 2003, p.297-310.

FINN, Michael R., « Plaisir d'offrir, joie de recevoir. Le roman à clef décadent et Rachilde », dans GLINOER, Anthony et Michel LACROIX, *Romans à clés : les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p.99-112.

Id., *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography: Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Delaware, University of Delaware Press, 2009.

Id., « Rachilde : une décadente dans un réseau de bas-bleus », dans IRVINE, Margot (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIXe siècle*, @naïyses, 2008, p.25-40.

Id., « Rachilde, Maurice Barrès, and the Preface to *Monsieur Vénus* », *The Romanic Review*, (9: 1-2), Jan-Mar, 2000, p.89-104.

Id., « Doctors, Malady, and Creativity in Rachilde », *Nineteenth-century French Studies*, vol.3&4, n°1-2, 2005, 14 p.

Id., « Imagining Rachilde: Decadence and the roman à clefs », *French Forum*, (30: 1), 2005, p.81-96.

GAUTHIER, Vicky, « Le banquet de Rachilde », *Voix plurielles*, Brock, vol.14, n°2, 2017, p.92-102.

Id., « L'artifice fantastique : étude des *Hors nature*, mœurs contemporaines de Rachilde », *Imaginaires, écritures, savoirs : une traversée du littéraire : actes du 5^e colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC, UQAR et UQTR*, Rimouski, Tangences Éditeur, 2013, p.89-98.

Id., « La métamorphose du célibataire chez Rachilde », *Voix plurielles*, Brock, vol.9, n°2, 2012, p.105-115.

Id., « Le crime fantastique dans *Le grand saigneur* de Rachilde », *Voix plurielles*, Brock, vol.8, n°2, 2011, p.54-64.

Id., « Fossilisation décadente dans *La Tour d'amour* de Rachilde », *Entr'actes : actes du 4^e colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC, UQAR et UQTR*, Saint-Honoré de Chicoutimi, Protée éditeur, 2011, p.57-68.

GEAT, Marina, « Rachilde : la révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme », *Intercâmbio* 2 (2^{ème} série), 2009, p.122-132.

HAVERCROFT, Barbara, « Transmission et travestissement : l'entre-genre et le sujet en chiasme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde », *Protée*, (20 : 1), 1992, p.49-55.

HAWTHORNE, Melanie C., *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2001.

Id., « *Monsieur Vénus*: A Critique of Gender Roles », *Nineteenth-century French Studies*, vol.16, n°1-2, 1987, p.162-179.

HOLMES, Diana, *Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer*, New York, Berg Publisher, 2001.

Id., « Monstruous Women: Rachilde's Erotic Fiction », dans HUGHES, Alex et Kate INCE (edited by), *French Erotic Fiction: Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford, Berg, 1996, p.27-48 (coll. « French Studies »).

JUSTEL, Pablo, « Espace et langage : *La Tour d'amour* de Rachilde et la Tour de Babel », *Çédille, revista de estudios franceses*, n°12, 2016, p.182-203.

LAPORTE, Dominique, « Le recyclage culturel chez Rachilde, ou comment ne pas finir en bas-bleu », *Women in French Studies*, vol.19, 2011, p.37-51.

Id., « Une négociation stratégique du discours littéraire et du discours social : le dévoilement des dessous (in)humains dans l'œuvre romanesque de Rachilde », *Nineteenth Century French Studies*, vol.37, n°1-2, 2008-2009, p.108-122.

Id., « *La Tour d'amour* de Rachilde, ou le discours réaliste en délire : du lisible au scriptible dans le roman de la décadence », *Cahiers Naturalistes*, n°77, 2003, p.105-113.

LERAY, Morgane, « *La Tour d'amour* de Rachilde : l'hybris des sens, la démesure de l'écriture », CIELAM, Aix-Marseille, 2014, [en ligne : <http://cielam.univ-amu.fr/node/1135>].

LEZAMA, Nigel, *La perversité et la marginalité sexuelle fin de siècle : la mise en discours de la transgression dans trois romans de Rachilde*, mémoire de maîtrise, London, University of Western Ontario, 1998.

LOKIS, Julie, *Deadly Desires: Widowhood and Perverse Female Sexuality in Rachilde's Fiction*, PhD Thesis, RHUL, 2008.

LUKACHER, Maryline, « La vampirisation du biographique : Rachilde, *Le Grand saigneur* », *The Romantic review*, volume 89, Issue 1, 1998, p.111+.

Id., *Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Duke University Press, 1994.

Id., « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin masculin », *Nineteenth-century French Studies*, vol. 20, n°3&4, 1992, p.452-465.

McGANN, Catherine, « L'Écriture de Rachilde : écriture de l'entre-deux », *Mikhail Bakhtine et la pensée dialogique*, Londres ON, Mestengo Press, 2005.

Id., « Juggling with Gender, Juggling for Love: Carnival in Rachilde's *La Jongleuse* », *Revue Frontenac Review*, (10-11), 1993-1994.

Mc LENDON, Will L., « Rachilde: Fin-de-siècle Perspective on Perversities », *Modernity and Revolution in Late Nineteenth Century France*, London ON, University of Delaway UP, 1992.

MAYER, Régina Bollhalder, *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Id., « L'Heure sexuelle de Rachilde : une Cléopâtre décadente », *Études des lettres*, n°253, 1999/2, Lausanne, p.167-178.

OUELLET, François, « Le motif du loup chez Rachilde : la règle de l'interdit », *University of Toronto Quarterly*, vol.81, n°2, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p.208-218.

PALACIO, Jean de, « *Les Hors Nature* ou Byzance », préface à Rachilde, dans RACHILDE, *Les hors nature*, Paris, Séguier, 1994.

PLANTÉ, Christine, « Les petites filles ne mangent pas de viande : tuer, saigner, dévorer dans *La Marquise de Sade* de Rachilde (1887) », dans NESCI, Catherine (sous dir.), *Corps/décors : femmes, orgie, parodie – Hommage à Lucienne Frappier-Mazur*, Amstersdam, Rodopi Éditions, 1999, p.119-132.

REID, Martine, « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF*, n°34, 2010, p.65-74.

SANCHEZ, Nelly, « Rachilde, détractrice et continuatrice du naturalisme », *Excavatio: Emile Zola and Naturalism*, (15 : 3-4), 2001, p.284-300.

Id., « Colette et Rachilde », *Cahiers Colette*, n°24, 2002, p.123-134.

Id., « Rachilde ou la décadence du naturalisme », *Les Cahiers naturalistes*, vol.45, n°73, 1999, p.275-283.

SILVE, Édith, « *Les Hors Nature, ou Byzance à Paris* », préface à Rachilde, dans RACHILDE, *Les Hors Nature, mœurs contemporaines*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1994 [1897].

SOULIGNAC, Christian (alias Christian Laucou), « Écrits de jeunesse de Mademoiselle de Vénérande », *Revue Frontenac*, n°10-11, 1993-1994, p.192-218.

ZIEGLER, Robert, « Necrophilia and Authorship in Rachilde's *La Tour d'amour* », *Nineteenth-Century French Studies* 34, n°1&2, 2005-2006, p.134-145.

Id., « Consumption/Communion/Communication: The Eucharist as Text in *Two Stories* by Rachilde », *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, n°19, 1998, p.5-10.

Id., « Interpretation as Mirage in Rachilde's *Le Château hermétique* », *Nineteenth-century French Studies*, vol. 26, n°1-2, 1997, p.182-192.

Id., « Portrait of the Artiste as an Old Woman: Textual Mortality in Rachilde's *Refaire l'amour* », *Studi francesi*, vol.38, n°112, 1994, p.85-94.

Id., « Rachilde's *L'Heure sexuelle*: Toward a Literature Fin-de-sexe », *Nineteenth-century French Studies*, vol. 23, n°1-2, 1994, p.194-205.

Id., « Fantaisies of Partial Selves in Rachilde's *Le Démon de l'absurde* », *Nineteenth-century French Studies*, vol.19, n°1, 1991, p.122-131.

Id., « Language and Dispossession in Rachilde's *À mort* », *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, n°12, 1991, p.23-28.

Id., « The Suicide of 'La Comédienne' in Rachilde's *La Jongleuse* », *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*, Lanham, Ups of America, xiii, 1987.

Id., « Rachilde and 'L'amour compliqué' », *Atlantis: A Women's Studies Journal/Revue d'Études sur la Femme*, (11:2), 1986, p.115-124.

LE MONSTRE ET LE FANTASTIQUE

ANGENOT, Marc, « *Monstres en soutane* et autres figures du monstre moral en France avant 1914 », dans LAROCHELLE, Marie-Hélène (sous dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p.141-153.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974 (coll. « Thèmes et textes »).

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

EHR SAM, Véronique et Jean, *La littérature fantastique en France*, Paris, Éditions Hatier, 1985.

FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.

GAUTHIER, Vicky, *La subversion en tout genre : étude des Contes immoraux de Pétrus Borel*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2009 (coll. « Mémoire de maîtrise »).

JOURDE, Pierre, *Littérature monstre. Études sur la littérature moderne*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008.

KING, Stephen, *Danse Macabre, The Anatomy of Horror*, Londres, Futura Press, 1982.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (sous dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

Id. (sous dir.), *Le dire-monstre*, Tangence, Rimouski et Trois-Rivières, n°91, automne 2009.

Id., *L'Abécédaire des monstres. Fragments de Réjean Ducharme*, Québec, PUL, 2011.

LYSØE, Éric, *Littératures fantastiques : Belgique, terre de l'étrange*, t.1 : 1830-1887, Bruxelles, Éditions Labor, 2003 (coll. « Espace Nord repères »).

MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992 (coll. « Contours littéraires »).

MARIGNY, Jean, *Sang pour sang : le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, 1993 (coll. « Découvertes Gallimard Tradition »).

MEILLER, Denis, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MÉNARD, Sophie, « Paradoxe du monstre en régime zolien. Le criminel, le magistrat et l'écrivain », dans LAROCHELLE, Marie-Hélène (sous dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2008.

MILLET, Gilbert et Denis LABBÉ, *Le fantastique*, Tours, Belin, 2005 (coll. « Sujets »).

NODIER, Charles, *Du fantastique en littérature*, Loire, Éditions Barbe Bleue Chimères, 1989.

PRINCE, Nathalie, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008 (coll. « 128 »).

Id., « Poétique et fantastique des lieux célibataires à la fin du XIX^e siècle : le hérisson et l'araignée », dans AURAIX-JONCHÈRE, Pascale et Alain MONTANDON (éd.), *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal-Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2004, p.139-152.

Id., *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.

STEAD, Evanhélia, *La chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2012 (coll. « Histoire de l'imprimé »).

Id., *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

SWAHN, Sigbrit, « *Le Chef-d'œuvre inconnu*, récit hoffmannesque de Balzac », *Studia Neophilologica*, 76:2, 2004, p.206-214.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions Du Seuil, 1970.

VAN GORP, Hendrik, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

LA SUBVERSION ET LE FEMINISME

ADKINS, Lisa et Beverley SKEGGS (sous dir.), *Feminism after Bourdieu*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

ANGENOT, Marc, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, n°63, 1989, p.5-22.

ARON, Jean-Paul (présenté par), *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1980.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1999.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, (coll. « Écriture »).

FINCH, Alison, *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

GARRARD, Greg, *Ecocritism*, New York, Routledge, 2004.

HOLMES, Diana, *A Belle Epoque? : Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1914*, Berghan Books, 2006.

JENNINGS, Chantal Bertrand, *Un autre mal du siècle*, Paris, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

KLEJAMAN, Laurence et ROCHEFORT, Florence, *L'Égalité en marche. Le féminisme sous la III^e République*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1989.

LLOYD, Rosemary, « Breaking the Charm: Self-discovery in Nineteenth Century Women's Writing », dans COATES, Carrol, *Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth Century France*, New-York, Peter Lang, 1996, pp.181-88.

MASSÉ, Sylvie, *Les stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle : l'expression implicite d'une parole hétérogène*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF, Université Laval, vol.55, 1993.

MIES, Maria et Shiva VANDANA, *Écoféminisme*, Paris, L'Harmattan, 1998.

PELLETIER, Sophie, « Figures de l'entre-deux : les narratrices célibataires dans le roman de la Belle Époque, de la résignation à la résolution », dans OBERHUBER, Andrea, Alexandra ARVISAIS et Marie-Claude DUGAS (sous dir.), *Fictions modernistes du*

masculin-féminin 1900-1940, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.113-123 (coll. « Interférences »).

Id., « Jeunes filles et vieilles filles. Autour de quelques inconvenances chez Flaubert, Goncourt et Zola », dans PELLETIER, Sophie et Véronique CNOCKAERT (sous dir.), *Du convenable et de l'inconvenant, littérature française du XIX^e siècle*, Montréal, PUQ, n°40, 2015, p.133-152 (coll. « Figura »).

PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.

PLUMWOOD, Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, London, Routledge, 1993 (coll. « Feminism for today »).

SAUVÉ, Rachel, *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2000.

SOCIOLOGIE

ALTHUSSER, Louis, « Idéologies et appareils idéologiques d'État », *Positions 1964-1975*, Paris, Éditions sociales, 1976.

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le préambule, 1989 (coll. « L'Univers des discours »).

Id., *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986.

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001 (coll. « Points Essais »).

Id., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998 (coll. « Points Essais »).

Id., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1996 (coll. « Points Essais »).

DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir de Zola : société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973 (coll. « Thèmes et textes »).

DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1984.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

PELLETIER, Jacques (présentée par), Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT (avec coll.), *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, 1994 (coll. « Essais critiques »).

IMAGINAIRE FIN-DE-SIECLE ET HISTOIRE LITTERAIRE

BAJU, Anatole, *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, Éditeur des décadents, 1887.

BANCQUART, Marie-Claire, *Écrivains fin-de-siècle*, Paris, Gallimard, 2010 (coll. « Folio Classique »).

BELTRAN, Alain et Patrice CARRÉ, *La vie électrique : histoire et imaginaire (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Éditions Belin, 2016.

Id., « Une fin de siècle électrique », *Les cahiers de médiologie*, n° 10, 2002/2, p.90-101.

BENICHOU, Paul, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

Id., *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

Id., *Le sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1996.

Id., *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977.

BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jeannine PÂQUE et Jacques DUBOIS, *Le roman célibataire d'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

BESNIER, Patrick, « Mort dans la bibliothèque », dans CITTI, Pierre, *Fins de siècle : colloque de Tours 4-6 juin 1985*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, p.265-270.

BORIE, Jean, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991.

Id., *Le célibataire français*, Paris, Le Sagittaire, 1976.

BOURDE, Paul, « Les poètes décadents », *Le Temps*, 6 août 1885.

DANESHVAR-MALEVERGNE, Negin, *Narcisse et le mal du siècle*, Paris, Dervy, 2009.

DAVID-DE PALACIO, Marie-France, *Reviviscences romains. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang, 2005.

DIJKSTRA, Bram, *Les idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Londres, Oxford University Press, 1986.

DOWNING, Lisa, *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Legenda, 2003.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°4, 1950, p.337-369.

JOUBE, Séverine, *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1996 (coll. « collection savoir : lettres).

GAUTIER, Théophile, « Charles Baudelaire », *Baudelaire*, Paris, Klincksieck, 1986 [1862].

MONTANDON, Alain (dir.), *Les mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001 (coll. « Littérature »).

PALACIO, Jean de, *La décadence : le mot et la chose*, Paris, Les belles lettres, 2011.

Id., *Le silence du texte. Poétique de la décadence*, Leuven, Peeters, 2003 (coll. « La République des lettres 9 »).

Id., *Figures et formes de la décadence. Deuxième série*, Paris, Séguier, 2000.

Id., *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

PELLETIER, Sophie, *Le roman du bijou fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016 (coll. « Romantisme et modernités »).

PEYLET, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994 (coll. « Thémathèque Lettres »).

Id., *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin-de-siècle »*, Paris, Slatkine, 1986.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1800-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985 (coll. « Rien de commun »).

RAYNAUD, Ernest, « Les poètes décadents », *La Plume*, n°352, 15 décembre 1903, p.634-641.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000 (coll. « romantisme et modernité »).

Id., *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

TRÉZENIK, Léo, *Proses décadentes*, 1886.

VAILLANT, Alain, Jean-Pierre BERTRAND et Philippe RÉGNIER, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, 2^e éd., Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2006 (coll. « Histoire de la littérature française »).

WEIR, David, *Decadence and the making of Modernisme*, USA, University of Massachusetts Press, 1996.

ZIEGLER, Robert, *Beauty Raises the Dead: Literature and Loss in the Fin de Siècle*, USA, University of Delaware Press, 2002.

PHILOSOPHIE ET THEORIES LITTERAIRES

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presse Universitaire de France, 2012 [1957] (coll. « Quadrige »).

Id., *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992 [1949] (coll. « Folio/essais »).

BUTLER, Judith, *Le pouvoir de mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.

Id., *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999.

Id., *Dits et écrits, II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

Id., *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

Id., *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1994.

Id., *Histoire de la sexualité III : le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987 (coll. « Folio Essais »).

FROMM, Erich, *Le cœur de l'homme, sa propension au bien et au mal*, Paris, Payot, 1991.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Id., *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983.

JOUBE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010 (Coll. « Coursus Lettres »).

Id., *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

KRISTEVA, Julia, *Les pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980 (coll. « Points Essais »).

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1995 (coll. « Folio »).

LIBIS, Jean, *Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international éditeurs, 1980.

LOVIC, Scott (dir.), *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment (ISLE)*, Lillington, vol.16, issue 2, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich, *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1971 (coll. « Folio Essais »).

PLATON, *Le banquet*, Paris, Garnier-Flammarion, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2014 [1819] (coll. « Quadrige »).

SOPER, Kate, *What is Nature? : Culture, Politics, and the Non-Human*, USA, Blackwell, 1995.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant II : la relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 (coll. « Le Chemin »).

STOLLER, Robert J., *La perversion : la forme érotique de la haine*, Paris, Payot, 2007.

VETÖ, Miklos, *Le mal : essais et études*, Paris, L'Harmattan, 2000 (coll. « Ouverture philosophique »).

